Jakob Ruf

Ein Zürcher Dramatiker des 16. Jahrhunderts

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

PHILOLOGISCH-HISTORISCHEN ABTEILUNG

DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER UNIVERSITÄT BASEL

VORGELEGT VON

ROBERT WILDHABER

VON WALLENSTADT

ST. GALLEN

BUCHDRUCKEREI GEBR. WILDHABER

1929

Jakob Ruf

Ein Zürcher Dramatiker des 16. Jahrhunderts

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

PHILOLOGISCH-HISTORISCHEN ABTEILUNG
DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER UNIVERSITÄT BASEL

VORGELEGT VON

ROBERT WILDHABER
VON WALLENSTADT

ST. GALLEN
BUCHDRUCKEREI GEBR. WILDHABER
1929

Genehmigt von der philologisch-historischen Abteilung der philosophischen Fakultät auf Antrag der Herren Professoren Dr. F. Zinkernagel und Dr. E. Hoffmann-Krayer.

Basel, den 30. August 1929.

Prof. Dr. **E. Dürr,** Dekan.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Benützte Literatur V

I. Allgemeiner Teil.

1. Leben und Beruf 1
2. Rufs Werke 14

Die Dramen (Stoff; Aufführungen; Inhalt; Quellen; Vorlagen; Vergleiche):

Hiob (H) 30
Etter Heini (E) 43
Weingarten (W) 50
Joseph (J) 55
Passion (P) 64
Tell (T) 75
Adam und Heva (A) 80

II. Besonderer Teil.

1. Aufbau der Dramen (Prolog, Epilog, Herold; Akteinteilung; Einheit; Personenzahl) 91
2. Die Bühne (Simultanbühne; Orte; Hölle; Brücke; Kosten; Intention der Aufführung) 114
3. Das Spiel (Schauspieler; Vorbereitung; Spieltechnik, Massenszenen, Effekte; Kostüme, Requisiten, Tiere; Musik; Zuschauer) . . . 131
4. Einzelne Typen und Gestalten (Teufel; Engel; Tod; Gott; Propheten und Apostel; Warner; Narr; Koch; Knecht; Hofstaat; Kriegsleute; Bauer; einzelne Typen) 163
5. Kulturgeschichtliches (religiöse Auffassung und Satire; politische Zustände, Reislaufen, Ruhm der Vergangenheit; Zeitlaster: Fluchen, Spielen, Zutrinken, Kleiderluxus, Ehebruch, Wucher; Erziehung; — Namengebung der Tiere in A) 214
6. Sprachliches, Stilistisches und Metrisches (Flüche, Schimpfwörter, derbe Reden; Redensarten und Sprichwörter; Anrufungen Gottes; Paarformeln; Tautologien; Vergleiche und Bilder; Zitate, Reminiszenzen, geschichtlicher Umkreis; Metrik, Reim) 239

Nachträge 256

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546712_0128

Benützte Literatur.

Abel Eug., Das Schauspielwesen zu Bartfeld im 15. und 16. Jh. Ungarische Revue 4, S. 649—675. Budapest 1884.

Appius und Virginia, ein bern. Schauspiel aus dem 16. Jh. Berner Taschenbuch für 1886. S. 73—149

Arndt W., Die Personennamen der deutschen Schauspiele des Mittelalters. Germ. Abhandlungen 23. Breslau 1904.

Arx Ildefons von, Geschichten des Kantons St. Gallen. 3. Bd., S. 277. St. Gallen 1813.

Baechtold Jakob, Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz. Text und Anmerkungen. Frauenfeld 1892.

— Schweiz. Schauspiele des 16. Jh., 3 Bde. Zürich 1890—93.

— Niklaus Manuel. Frauenfeld 1878.

— Hans Salat. Basel 1876.

— Hans Salat, Das Drama vom verlorenen Sohn. Geschichtsfreund 36. 1881.

Bahlmann P., Die lateinischen Dramen von Wimphelings Stylpho bis zur Mitte des 16. Jh., 1480—1550. Münster 1893.

Bibliographische Notizen über die Zürcherischen Naturforscher, Geographen, Ärzte und Mathematiker. (Von J. J. Siegfried.) Zürich 1846. In: Denkschrift zur Feier des 100jährigen Stiftungsfestes der Naturforschenden Gesellschaft in Zürich am 30. Nov. 1846.

Blass Leo, Das Theater und Drama in Böhmen bis zum Anfange des 19. Jahrh. Prag 1877.

Bluntschli Hans Heinrich, Memorabilia Tigurina. 3. Aufl. Zürich 1742 (1. Aufl. Zürich 1704; 2. Aufl. Zürich 1711).

Bolte Joh., Ein Spandauer Weihnachtsspiel, 1540. Märkische Forschungen 18 (1884).

— Barth. Krügers Spiel von den bäurischen Richtern und dem Landsknecht, 1580. Leipzig 1884.

— Eine protestant Moralität von Alexander Seitz. Z. f. d. Ph. 26 (1894), S. 71—77.

— Das Danziger Theater im 16. und 17. Jh. Theatergeschichtliche Forschungen 12. Hamburg 1895.

Borcherdt H. H., Der Renaissancestil des Theaters. Ein prinzipieller Versuch. In: Die Ernte. Abhandlungen zur Literaturwissenschaft. Franz Muncker zu seinem 70. Geburtstag. Halle 1926. S. 339—384.

Brandl Willy, Die geistlichen Schauspiele S. Wilds. Diss. München 1914.

Brandstetter Renward, Die Luzerner Bühnenrodel. Germania 30, S. 205 ff., 325 ff.; 31, S. 249 ff.

— Die Regenz bei den Luzerner Osterspielen. Luzern 1886.

— Die Aufführung eines Luzerner Osterspieles im 16./17. Jh. Geschichtsfreund 48, 1893, S. 277—336.

Brandstetter Renward, Musik und Gesang in den Luzerner Osterspielen. Geschichtsfreund 40, 1885, S. 145—169.

— Zur Technik der Luzerner Osterspiele. Separatabdruck aus der „Allgemeinen Schweizer Zeitung". Basel 1884.

— Das Luzerner Fastnachtsspiel vom Jahre 1592. Z. f. d. Ph. 17, S. 347 ff.

— Die altschweizerische Dramatik als Quelle für volkskundliche Forschungen. Schweizer. Archiv für Volkskunde 8, 1904, S. 24—36.

Brant Sebastian, Narrenschiff. Herausgegeben und eingeleitet von F. Bobertag. Kürschners National-Literatur.

Brunner Conrad, Die Zunft der Schärer und ihre hervorragenden Vertreter unter den schweizerischen Wundärzten des 16. Jh. Zürcher Habilitationsrede 1891.

Bullinger Heinrich, Reformationsgeschichte. Herausgegeben von J. J. Hottinger und H. H. Vögeli. 3 Bde. Frauenfeld 1838 und 1840.

Creizenach Wilhelm, Geschichte des neueren Dramas. Bd. I (Halle 1893. 2. Aufl. Halle 1911), Bd. II (2. Aufl. Halle 1918), Bd. III (2. Aufl. Halle 1923).

Dilthey Wilh., Auffassung und Analyse des Menschen im 15. und 16. Jahrhundert. Archiv für Geschichte der Philosophie 4 (1891), S. 604—651; 5 (1892), S. 337—400.

Dinges Georg, Untersuchungen zum Donaueschinger Passionsspiel. Germanist. Abhandlungen 35, Breslau 1910.

Dürsteler, Zürcher Geschlechterbuch (Zürich Msc. E. 21).

Eckhardt E., Alte Schauspiele aus dem Breisgau. In: Volkskunde im Breisgau. Freiburg i. Br. 1906. S. 155—189.

Fehr Hans, Massenkunst im 16. Jh. Flugblätter aus der Sammlung Wickiana. Berlin 1924.

Filtsch Eugen, Geschichte des deutschen Theaters in Siebenbürgen. Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde, N. F. 21, S. 515—90. Hermannstadt 1887/88.

Fluri A., Dramatische Aufführungen in Bern im 16. Jh. Neues Berner Taschenbuch 1909, S. 133—159.

Froning R., Das Drama der Reformationszeit. Kürschners Nationalliteratur 22.

Gesner Conrad, Bibliotheca universalis. 1. Aufl. Zürich 1545, 2. Aufl. 1574, 3. Aufl. 1583.

Goedeke Carl, Pamphilus Gengenbach. 2 Bde. Hannover 1855 und 1856.

Gottsched J. Chr., Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen Dramatischen Dichtkunst. Leipzig 1757 und 1765.

Grässe J. G. Th., Lehrbuch der allgemeinen Literärgeschichte. 3. Bd., 1. Abtlg. Das 16. Jh. Leipzig 1852.

Häne P. Rafael, Das Einsiedler Meinradspiel von 1576. Diss. Freiburg 1926. Einsiedeln 1926.

Haeser Heinrich, Lehrbuch der Geschichte der Medicin. 3. Bearbeitung. 2. Bd. Jena 1881.

Hahn J., Über Kurzzeilen und Versteilung im deutschen und lateinischen Drama des 16. Jh. P. B. B. 37, S. 279—312.

Haller G. Em. v., Bibliothek der Schweizergeschichte. 6 Bände und Register. Bern 1785—87.

Hammes Fritz, Das Zwischenspiel im deutschen Drama von seinen Anfängen bis auf Gottsched. Literarhistorische Forschungen 45. Diss. Heidelberg 1910.

Hampe Th., Die fahrenden Leute in der deutschen Vergangenheit. Monographien zur deutschen Kulturgeschichte 10, Jena 1902.

Hartmann August, Das Oberammergauer Passionsspiel in seiner ältesten Gestalt. Leipzig 1880.

Heinzel R., Abhandlungen zum altdeutschen Drama. Philologische Sitzungsberichte der Akademie Wien, 134; X., 1896.

Hellmann G., Die Meteorologie in den deutschen Flugschriften und Flugblättern des 16. Jh. Abhandlungen der preussischen Akademie (physikal.-mathemat. Klasse). 1921.

Herrmann Max, Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Berlin 1914.

Hidber, Das Theater der alten Berner. Archiv des Historischen Vereins in Bern, 1863, S. 611—623. Ebenda: Das Theater der alten Luzerner; S. 623—632.

Hirth Käthe, H. Bullingers Spiel von Lucretia und Brutus, 1533. Diss. Marburg 1919.

Holstein H., Die Reformation im Spiegelbilde der dramat. Dichtung. Halle 1886.

— Dramen und Dramatiker des 16. Jh. Z. f. d. Ph. 18, S. 406 ff.

— Veit Warbeck und das Drama von der schönen Magelone. Z. f. d. Ph. 18, S. 186 ff.

Hottinger Joh. Henricus, Schola Tigurinorum Carolina. Tiguri 1664.

Humbel Frida, Die Flugschriftenliteratur zur schweizerischen Reformationsgeschichte, ihre Behandlung der reformatorischen Persönlichkeiten und ihre Kritik des Papsttums. Diss. Zürich 1912.

— U. Zwingli und seine Reformation im Spiegel der gleichzeitigen schweizerischen volkstümlichen Literatur. Quellen und Abhandlungen zur schweizerischen Reformationsgeschichte I. Leipzig 1912.

Hungerbühler, Die drei Dichter aus Bernang (Fr. v. Husen, Jakob Ruf, Athanasius Gugger). In: Verhandlungen der St. Gall.-Appenzell. Gemeinnützigen Gesellschaft. St. Gallen 1855. I. Beilage, S. 1—28.

Kaulfuss-Diesch C. H., Die Inszenierung des deutschen Dramas an der Wende des 16. und 17. Jh. Probefahrten 7. Leipzig 1905.

Kettner Gustav, Das Verhältnis des Schillerschen Tell zu den älteren Telldramen. Sonderabdruck aus „Veröffentlichungen des Schwäbischen Schillervereins" III. (1909.)

Klimke Carl, Das volkstümliche Paradiesspiel und seine mittelalterlichen Grundlagen. Germanist. Abhandlungen 19. Breslau 1902.

Koischwitz Otto, Der Theaterherold im deutschen Schauspiel des Mittelalters und der Reformationszeit. German. Studien 46; Berlin 1926.

Lendi Karl, Der Dichter Pamphilus Gengenbach. Diss. Bern 1925.

Lepp Friedrich, Schlagwörter des Reformationszeitalters. Leipzig 1908.

Leu Hans Jacob, Allgemeines Helvetisches Lexicon. 15. Teil; Zürich 1759. Supplement, 5. Teil; Zug-Zürich 1791.

Liliencron R. v., Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13.—16. Jahrh. gesammelt und erläutert. 4 Bde. Leipzig 1865—69.

Lohmeyer Walther, Die Massenscenen im älteren deutschen Drama. Diss. Heidelberg 1912.

Martin Ernst, Freiburger Passionsspiele des 16. Jh. Zeitschrift der Gesellschaft für Beförderung der Geschichts-, Altertums- und Volkskunde von Freiburg. 1874. S. 1—206.

Mauermann Siegfried, Die Bühnenanweisungen im deutschen Drama bis 1700. Palaestra 102. Berlin 1911.

Meyer D., Die Reformation der deutschen Schweiz im Gewande der dramatischen Dichtung. Theol. Zeitschrift aus der Schweiz; 1892. S. 121—128, 163—176.

Milchsack Gustav, Heidelberger Passionsspiel. Bibl. des Literar. Vereins, Bd. 150. Tübingen 1880.

Minor Jacob, Speculum vitae humanae. Nebst einer Einleitung in das Drama des 16. Jh. Neudrucke deutscher Literaturwerke des 16./17. Jh., Nr. 79 und 80. Halle 1889.

Möller Heinrich, Die Bauern in der deutschen Literatur des 16. Jahrhunderts. Diss. Berlin 1902.

Mohr Fritz, Die Dramen des Valentin Boltz. Diss. Basel 1916.

Mone, Schauspiele des Mittelalters. 2 Bde. Karlsruhe 1846.

Nadler Josef, Von Art und Kunst der deutschen Schweiz. Die Schweiz im deutschen Geistesleben, 7. Leipzig 1922.

Nagel W., Die Musik in den schweizerischen Dramen des 16. Jh. Monatshefte für Musikgeschichte, 1890; 22, S. 67—83.

Odinga Theodor, Christian Zyrls Salomon. Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte, 2, S. 228 ff.

Palm H., Beiträge zur Geschichte der deutschen Literatur des 16. und 17. Jahrh. Breslau 1877.

Petersen J., Aufführungen und Bühnenplan des älteren Frankfurter Passionsspieles. Z. f. d. A. 59, S. 83—126.

Pichler Adolph, Über das Drama des Mittelalters in Tirol. Innsbruck 1850.

Refardt E., Die Musik der Basler Volksschauspiele des 16. Jh. Archiv für Musikwissenschaft, 3, 1921, S. 199—219.

Reuling C., Die komische Figur in den wichtigsten deutschen Dramen bis zum Ende des 17. Jh. Stuttgart 1890. Diss. Zürich 1890.

Reuschel Karl, Die deutschen Weltgerichtsspiele des Mittelalters und der Reformationszeit. Teutonia, Heft 4. Leipzig 1906.

Rodewald Verena, Das „à part" im Schauspiel des 16. Jahrhunderts. Diss. Heidelberg 1908.

Roethe Gustav, Die dramatischen Quellen des Schillerschen Tell. In: Forschungen zur deutschen Philologie; Festgabe für Rudolf Hildebrand. Leipzig 1894. S. 224—276.

Rudwin M. J., Der Teufel in den deutschen geistlichen Spielen des Mittelalters und der Reformationszeit. Göttingen 1915.

Scherer Gustav, St. Gallische Handschriften. St. Gallen 1859.

Schmidt Expeditus, Die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas und seiner volkstümlichen Ableger im 16. Jahrh. Forschungen zur neueren deutschen Literaturgeschichte, 24. Berlin 1903.

Schön Theodor, Geschichte des Theaters in Ulm. Diöcesanarchiv von Schwaben 17, 1899.

Siebold E. C. J. v., Versuch einer Geschichte der Geburtshülfe. 2. Bd. Berlin 1845.

— Abbildungen aus dem Gesammtgebiete der theoretisch-praktischen Geburtshülfe. 2. Aufl. I. Bd. Berlin 1835.

Spenle M., Die Lebensdarstellung im elsässischen Volksschauspiel des 16. und 17. Jahrh. Diss. Strassburg 1916.

Strauch Ph., Die Textgeschichte des Oberammergauer Passionsspiels. Preussische Jahrbücher 69, 1892, S. 234 ff.

Stumpfl Robert, Thomas Brunners Jacob und seine zwölf Söhne. Hallesche Neudrucke, Nr. 258—60. Halle 1928.

Tittmann Julius, Schauspiele aus dem 16 Jahrh. 2 Bde. Leipzig 1868.

Tobler Ludwig, Schweiz. Volkslieder. 2 Bde. Frauenfeld 1882.

Troeltsch E., Renaissance und Reformation. Sybels Historische Zeitschrift, 110, 1913, S. 519 - 561.

Vögelin Salomon, Utz Eckstein. Jahrbuch für Schweiz. Geschichte, 7; Zürich 1882. S. 91 ff.

Wehrli G. A., Die Bader, Barbiere und Wundärzte im alten Zürich. Mitteilungen der Antiquar. Gesellschaft Zürich; Bd. 30, Heft 3. Zürich 1927.

Weilen A. v., Der ägyptische Joseph im Drama des 16. Jahrh. 1887. (Mit den Besprechungen von J. Bolte in der Literaturzeitung, 1887, S. 1513—1515; R. M. Werner, Anzeiger f. d. A. 15, S. 40—69.)

Weinhold Karl, Über das Komische im altdeutschen Schauspiel. Jahrbuch für Literaturgeschichte, I, S. 1—44.

Weller Emil, Annalen der Poetischen National-Literatur der Deutschen im 16. und 17. Jahrh. 2 Bde. Freiburg i. Br. 1862 und 1864.

— Das alte Volkstheater der Schweiz. 1863.

Werdmüller Anthonius, Memorabilia Tigurina, berichtiget, vermehret, und bis auf itzt fortgesetzt. Zürich 1780 und 1790.

Windel Rudolf, Die biblischen Dramen des Johannes Bertesius. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, 25, 1910; S. 77—80

Wolf, Biographien zur Kulturgeschichte der Schweiz. Zürich 1858—1862. IV. Bd.

Wolter J., Chronologie des Theaters der Reichsstadt Köln. Zeitschrift des bergischen Geschichtsvereins, 32. S. 85—115.

Wormstall Albert, Das Schauspiel zu Münster im 16. und 17. Jahrh. Zeitschrift für vaterländische Geschichte u. Altertumskunde Westfalens, 56, 1898. S. 75—85.

Wyss G. v., Artikel über Ruf in der Allgemeinen Deutschen Biographie (A. D. B.), Bd. 29. 1889. S. 591—593.

Zellweker Edwin, Prolog und Epilog im deutschen Drama. Leipzig und Wien 1906.

Leben und Beruf.

Über die Lebensdaten und die Lebensschicksale von Jakob Ruf[1] wissen wir sehr wenig, doch werden sie kaum von weiterem Interesse sein, da sein Lebenslauf der gewöhnliche eines damaligen Bürgers gewesen sein dürfte, da jede Abnormität seinem Wesen ferne lag. Er hat nichts von jenen unruhigen Geistern in sich, die unstet umherzogen, wie Paracelsus, die nach dem Stein der Weisen suchten, oder die in religiöser Ekstase sich zu allerhand Exzentrizitäten hinreissen liessen (wie Karlstadt oder die Wiedertäufer zu Münster; — es gab ja auch in Zürich Wiedertäufer: Konrad Grebel). Er scheint in allem der Bürger einer Stadt des 16. Jahrhunderts zu sein: befangen in vielen Anschauungen, glaubend noch an allerlei dunkle Mächte und doch nach aussen sie ablehnend, da sie sich mit der Wissenschaft und vor allem aber mit dem Worte Gottes nicht recht vereinigen liessen. Er war überzeugter Protestant und setzte sich ein für die Ansichten und Reformen der neuen Lehre. Im Glauben an das Wort Gottes sah er das Heil und die Kraft zu sittlicher Erneuerung; denn die Sitten jener Zeit schienen ihm bedenklich korrupt zu sein. Wo es anging bekämpfte er die Auswüchse der Zeit, allerdings nicht mit dem Eifer und der Durchschlagskraft eines Fanatikers, dafür aber bedeutend angenehmer und menschlicher. Er selbst scheint ein pflichteifriger Mann gewesen zu sein, voll Verantwortungsgefühl in seinem Beruf. Daneben muss er ziemliche Initiative besessen haben, stammen doch von ihm eine Reihe von Werken: wissenschaftliche sowohl als dramatische. Für das politische Leben zeigte er grosses Interesse; er war überzeugter Demokrat und besorgt für das Wohl der Eidgenossenschaft. Dagegen konnte er für Antike und Renaissance kein tiefes Verständnis aufbringen; dazu haftet er im Grunde noch viel zu sehr im Mittelalter und ist bedingt durch dessen Traditionen; schon rein äusserlich zeigt sich dieser Zug in seinen Dramen.

[1] Für die nhd. Schreibweise finden sich folgende zeitgenössische: Rûf, Rûff. Rüf, Rüff; später: Ruff.

Sein Geburtsdatum und Geburtsort sind unbekannt (er dürfte etwa um 1500 geboren sein, wobei aber ein grosser Spielraum ohne weiteres noch offen bleiben muss); gestorben ist er 1558 in Zürich. Einen Grossteil seines Lebens, vor allem die Mannesjahre, hat er in Zürich verbracht; hier übte er auch seinen Beruf als Steinschneider aus.

Sein Herkunftsort ist ungewiss; in Betracht kommen Konstanz, Königseck in Württemberg und das st. gallische Rheintal. Zu allen drei Orten hat er Beziehungen. (Bächtold lässt ihn in seiner Literaturgeschichte S. 318 aus dem Rheintal stammen, S. 402 aus Konstanz, und Anm. S. 209 aus Königseck; an der letzten Stelle lässt er ihn eine Zeitlang in Konstanz und im Rheintal wohnen.) Wo die Heimat Rufs wirklich war, kann ich nicht entscheiden; ich gebe die Belege für die verschiedenen Ansichten. Eine Verwirrung war auch deshalb leicht möglich, weil in den Zürcher Geschlechterbüchern noch verschiedene andere Ruf aufgeführt werden, zum Teil von Konstanz und zum Teil aus dem Rheintal; zudem waren die meisten von ihnen entweder Bruchschneider oder Bader. Gleichzeitig mit Jakob Ruf figurieren noch ein Joachim Ruf und ein Ulrich Ruf.

Im Zürcher Bürgerbuch findet sich 1564 die Notiz[1]: „Jacob Ruff aus dem Ryntal lange Zyt allhie gesessen"; Dürsteler hat im Zürcher Geschlechterbuch den Eintrag[2]: „Jacob Ruff, vssm Rhynthal", und nach ihm Hegi in seiner Stemmatologia[3]: „Jacob Rûff der Steinschneider auss dem Rheintal". Vor allem die Bemerkung des Bürgerbuches scheint mir ziemliche Gewissheit für das Rheintal als Heimat zu geben. Hungerbühler[4] weist ihm hier sogar einen bestimmten Ort zu: Berneck; einen Beweis dafür hat er allerdings nicht, nur: „der Name Ruff war vordem nicht selten in Bernang". (Für das Rheintal als Heimat sind: Leu, Helvet. Lex; G. v. Wyss in der A D B; Goedeke II, S. 346; u. a.).

Dass Ruf Beziehungen zu Konstanz hatte, ist sicher. Aber zwischen Zürich und Konstanz bestand überhaupt ein reger Verkehr. 1527 schlossen die beiden Städte ein Bündnis (als protestantische Städte[5]). In seinem Testament erwähnt Ruf zwei Bruderskinder „zu Costanntz gesessen sydhar[6]". Seine Passion widmet er Ambrosius

[1] II. Bd., p. 221; Beleg bei Brunner, Zunft der Schärer, S. 23. — Brunner bringt die meisten Aktenbelege zu Ruf.

[2] Zürich, Msc. E. 21; geschrieben vor 1723; Fol. 335.

[3] Johannes Hegi, Stemmatologia Tigurina, 3 Bde.; 1737; Cod. 1094—96 der Stiftsbibl. St. Gallen; Fol. 1842.

[4] Die drei Dichter aus Bernang (= Berneck), S. 8; nach einem in Berneck (!) gehaltenen Vortrag.

[5] Abgedruckt in Bullingers Reformationsgeschichte, I, 418 ff.

[6] Brunner, a. a. O., S. 19.

Blarer „vorstender der kilchen vnd verkündiger des wort Gotts zů Costentz, sinem für geliebten Herren, fründ vñ güñer". Blarer war Konstanzer, war dort protestantischer Prädikant geworden und als solcher auch an die Religionsdisputation in Bern, 1528, abgesandt, wo er an einem Sonntage predigte[1]. Ruf fühlt sich ihm gegenüber verpflichtet; er spricht in der Widmung der Passion: „von wegen üwer vilfaltigen gůthåten, die jr mir all min tag vnd zu allen zyten bewisen hand". Es wäre ja wohl möglich, dass Ruf seine Lehrzeit in Konstanz absolvierte, und dass sein Übertritt zum Protestantismus mit Blarer zusammenhängt. — Wenn das Lied vom Überfall von Konstanz wirklich von Ruf verfasst ist, so müssten wir wohl seine Herkunft von Konstanz annehmen (Schluss-Strophe: „Der uns das lied hat gemacht, der ist von Costanz kon"); immerhin erscheint mir seine Autorschaft zweifelhaft. Auf Grund dieses Liedes nehmen Liliencron[2] und Weller[3] Konstanz als die Heimat Rufs an. — Dürsteler[4] hat den Eintrag: „1532. Mr. Joachim Ryeff, von Costanz, der Bruchschneider, ward Burger Zürich". Voraussichtlich brachte diese Notiz die Verwirrung; es scheint sich hier aber um zwei verschiedene Personen zu handeln; seltsam ist es allerdings, dass ein Jakob Ruf und ein Joachim Ryeff zu gleicher Zeit in Zürich Bruchschneider gewesen sein sollen. Brunner[5] löst das Problem so, dass er Joachim Jakobs Bruder sein lässt; Joachim wäre zunächst in Konstanz ansässig gewesen, und wäre dann nach Zürich übergesiedelt, hätte aber seine beiden Kinder in Konstanz gelassen. Von diesem Joachim findet sich nirgends mehr eine weitere Erwähnung (sodass ich eine Verwechslung oder falsche Rekonstruktion Dürstelers nicht ganz von der Hand weisen möchte).

Dass Konstanz als Rufs Heimat in Betracht kommt, glaube ich kaum; aber schwerer ins Gewicht fällt der Beleg für Königseck; er findet sich in Rufs Testament[6]: „Als sin liebe Vatter und Muter selig mit tod abgangen, habe er sinen Erbtheyl so Ime darvon gepürt sinen geschwüstgiten allerdingen gelassen und darvon weder haller noch pfenning genommen ald von sinem vatter und muter geerpt. Sölliche und andere sine guthäten die er sinem bruder Mathys Ruffen

[1] Vgl. Bullingers Ref.-Gesch., I, 430, 436.
[2] Volkslieder, S. 468.
[3] Volkstheater, S. 288, womit die erste Notiz von S. 145, dass Ruf im Rheintal geboren sei, aufgehoben wird.
[4] Fol. 351; von ihm hat den Eintrag übernommen Keller-Escher, Promptuarium Genealogicum (Zürich, Msc. Z. II 6), Bd. VI, p. 705.
[5] Brunner, S. 24.
[6] Brunner, S. 19.

ouch anderen sinen gefründten zu Egk inn der herschaft Künigsegk .... bewyst . .". Ausser zu seinem Bruder werden hier ausdrücklich noch weitere Beziehungen zu Königseck festgestellt.

Ruf wird entweder von Königseck oder vom Rheintal stammen und frühzeitig Beziehungen mit Konstanz (Ambrosius Blarer) gehabt haben. Wann er nach Zürich gekommen ist, lässt sich nicht sicher feststellen. 1529 befand er sich auf jeden Fall bereits in Zürich; denn er zog mit an die beiden Kappeler Schlachten; Dürsteler[1]: „A. 1529 Jacob Ruff, vssm Rhynthal der Steinschneider zog gen Capel. 1531 das 2. mahl". Dass er nicht allzulange vor 1529 nach Zürich kam, beweist die Erneuerung seines Anstellungsvertrages mit der Stadt vom 28. Nov. 1552, in der erwähnt wird, dass Ruf „ob den zwentzig Jaren" der Stadt seine Dienste geleistet habe[2].

Die Kappeler Züge hat Ruf „in synem eignen costen" mitgemacht[3]. Gewöhnlich wurde ein Niedergelassener, der an Kriegszügen teilnahm, daraufhin ins Bürgerrecht aufgenommen. Nun findet sich für Ruf allerdings kein Eintrag im Bürgerbuch, ebenso erwähnen die Zürcher Geschlechterbücher nichts davon. (Keller-Escher hat in seinem Prompt. Geneal. Jakob Ruf nicht erwähnt.) Erst Leu berichtet[4], Ruf habe 1532 das Zürcher Bürgerrecht bekommen; doch scheint er hier die Verwechslung mit Joachim Ryff zu begehen, von dem Dürsteler erwähnt[5]: „1532. Mr. Joachim Ryeff, von Costanz, der Bruchschneider, ward Burger Zürich." — Ruf selbst nennt sich z. B. in der Vorrede zu seiner Passion „burger vnnd Steinschnyder der loblichen statt Zürich"; im Testament, dem sog. „Gemächtsbrief" wird Meyster Jacob Ruff „unser Besunders gethrüwer lieber Burger" genannt[6]. Ob aber mit dieser Bezeichnung das tatsächliche rechtliche Bürgerverhältnis gemeint ist, oder ob er bloss Niedergelassener war, oder endlich Bürger, aber nur für seine Person, bleibt unklar. — Das Bürgerbuch hat 1564 den Eintrag: „Ulrich Ruff der Bader hat das Burgrecht uss bewilligung myner Herren, in ansechen dass er allhie erboren und syn vater Jacob Ruff aus dem Ryntal lange Zyt allhie gesessen und mit inen in synem eignem costen zweymal gen Cappel getzogen, mit dryg guldin Rynish ernüwert, dieselben bezalt und den gewonlichen Eyd geschworen." Daraus könnte geschlossen werden[7], dass Jakob Ruf selbst nicht

[1] Fol. 335.
[2] Nach freundlicher Mitteilung von Dr. G. A. Wehrli, Zürich.
[3] Brunner, 23.
[4] Helv. Lex, 15, S. 560.
[5] Fol. 351.
[6] Brunner, 19.
[7] Brunner, 23.

Bürger war; doch die Bezeichnung „ernüwert" liesse sich am besten so auslegen, dass er zwar Bürger war, aber nur für seine Person ins Bürgerrecht aufgenommen wurde. Bluntschli[1] führt denn auch im „Verzeichnuss Aller Burgerlichen Geschlechteren, welche dissmal noch im Leben, wann ein jedes Burger worden" das Geschlecht Ruf unter dem Datum 1564 auf.

Von Geschwistern werden erwähnt sein Bruder Mathys in der Herrschaft Königseck und ein Bruder in Konstanz. D. h. es werden nur zwei Bruderskinder als in Konstanz ansässig aufgeführt, wobei es durchaus möglich wäre, dass diese die Kinder seines Bruders Mathys gewesen wären. Brunner vermutet allerdings[2] aus der Nachricht, dass ein Joachim Ryff von Konstanz nach Zürich gekommen sei, dass dieser Joachim ein Bruder Jakobs gewesen sei. — Ruf hatte auch eine Schwester: Anna Ruf, die in Zürich lebte. Er scheint aber nicht gut mit ihr ausgekommen zu sein, denn er berichtet im Testament[3], „dass sy nun mer ob den zwenntzig jaren nie dhein wort mit Im geredt, sonder Ime und den sinen wo sy können alle Uneer, Schmach und widerwillen Erzeigt, und sich darzu inn anderweg ungepürlich gehalten". Deswegen wollte er sie enterben, doch auf die Bitten der „Testamentarier" hin liess er sich bewegen, ihr „Einhundert Pfund an ein Pfrund, und sonst gar nit under Ire händ" zu geben. Offenbar suchte Anna diese Verfügung nach Rufs und seiner Gattin Tod anzufechten; denn am 19. März 1561 bestätigte ein Ratsurteil Rufs Testament von 1555 mit später dazu gefügten Erläuterungen, in Streitigkeiten des Ehepaars Hafner (Hafner war Rufs Schwiegersohn) mit Anna Ruf[4].

Ruf war mit Cleopha Schenklin verheiratet. In seinem Testament vermachte er ihr für den Todesfall all sein Gut mit Ausnahme der Bücher und Instrumente. Ruf hatte einen Sohn: Ulrich; er wird allerdings im Gemächtsbrief merkwürdigerweise nicht erwähnt und erhält auch nichts zugewiesen; doch findet sich im schon erwähnten Eintrag des Bürgerbuches die Stelle: „Ulrich Ruff der Bader . . . und syn vater Jacob Ruff . ." (1564). Dieser Ulrich wird der gleiche Uli Ruff sein, der sich 1567 mit Regula Bürkli verheiratete, und aufgeführt wird als der Bader, auch Krautbader, im obern Krautbad Bader- oder Preiergasse Nr. 4 in Zürich[5]. (Diese Hausnummer kann nach Wehrli[6]

[1] Merckwürdigkeiten der Statt Zürich, 2. Aufl., 1711, S. 360.
[2] S. 24.
[3] Brunner, S. 19.
[4] G. v. Wyss, A D B, XXIX, S. 591 f.
[5] Deutsches Geschlechterbuch, Bd. 42, Görlitz 1923, S. 13.
[6] Wehrli, Bader, S. 22.

nicht stimmen: das obere Krautbad befand sich Badergasse 3, das untere Krautbad Preiergasse 2.)

Ruf hatte auch eine Tochter: Anna. Sie war vermählt mit seinem Stiefsohn Peter Hafner. Dieser wurde Rufs eigentlicher Nachfolger: „die kunst des Steinschnydens und andres so Er Ine gelert und underwisen[1]“. Hafner scheint sich als Bruchschneider auch bewährt zu haben; auf jeden Fall werden seine Verdienste durch den Rat dadurch anerkannt, dass „min Herren gemeltem M. Petteren (Hafner) das burgrecht fryg geschenkt und vergebens angenommen“ haben[2]. Ruf vermachte ihm alle seine Bücher und Instrumente „zu siner kunst des Steinschnydens und zu der artzny gehörig“. Das Ehepaar Hafner hatte eine Tochter Veronika, geb. 1572, die sich 1593 mit Hans Jakob Wolff (1617 †), Spitalarzt in Zürich, vermählte[3].

Ruf starb im Jahre 1558[4]. Am 2. Februar 1558 lebt er noch, wie aus einer Ratsverfügung hervorgeht[2]. Seine Gattin starb ein Jahr später, 1559[4]. Er scheint ein angesehener und beliebter Mann gewesen zu sein und vor allem in seinem Berufe sehr geachtet. Der Gemächtsbrief nennt ihn: „unser Besunders gethrüwer lieber Burger Meyster Jacob Ruff der Steinschnyder“. Conrad Gesner spricht von ihm als von seinem Freund (mihi amicus)[5]. Durch seinen Beruf wurde er ziemlich wohlhabend. Seinen Teil am väterlichen Erbe hatte er abgelehnt und hatte sich somit sein ganzes Vermögen selbst erworben. „Und nachdem Er all sin hab und gut allein durch Gottes hilf mit siner Kunst, ouch grosser müyg und arbeyt by und mit siner lieben Eewürtin Frow Cleophe Schenklin überkommen, welliche Im das zesamen leggen Eerlich und Redlich geholfen hushalten . . .“[6]. Im Gemächtsbrief verfügt er immerhin ausser seinen Büchern und Instrumenten über „sine beyden hüser in unser meren Statt zu Nünmerkt an einandern mit beyden garten, desglichen sin wisan zu Fluntren by der blatten gelegen“, welches alles seiner Gattin zufallen solle „sampt allem sinem Silbergeschier, guldinen ringen, husrath, Kleyder und Kleinotern was an und zu sinem lyb gehördt“.

Dürsteler erwähnt schon früher das Geschlecht Ruf in Zürich. Der Stamm unseres Dichters aber scheint hauptsächlich das Bader- und Wundarztgewerbe betrieben zu haben. Ob es sich allerdings immer um den Jakob Rufschen Zweig handelt, wird kaum zu

[1] Brunner, S. 20.
[2] Brunner, S. 24.
[3] Deutsches Geschlechterbuch, 42, S. 517.
[4] Dürsteler, Fol. 335.
[5] Bibl. univ., 1545, S. 362.
[6] Brunner, 19.

entscheiden sein. Sie kamen sogar „ins Regiment“[1], indem Heinrich Ruf der Bader 1612 Zwölfer bei der Zunft der Schmiede wurde (d. h. Mitglied des grossen Rats); der gleiche Heinrich wurde 1618 Ratsherr und 1622 Bauherr; er starb 1625. — Rudolf Ruf der Krautbader wurde 1657 Zwölfer bei den Schmieden (1661 †). — Dann ist einmal ein Heinrich Ruf „der wäber“ aufgeführt[2], der 1670 durch seine Zunft in den grossen Rat kam, und 1679 starb. Vielleicht gehört er nicht zu unserem Ruf-Zweig. — Wiederum ein Bader aber ist ein Heinrich Ruf, der 1674 in das Stadtgericht kam. — Ebenso ist 1683 ein Felix Ruf als Bader aufgeführt[3]. — Mit Hans Heinrich Ruf, dem Spitalarzt, starb 1732 das Geschlecht aus.

Ruf war Steinschneider; er nennt sich gelegentlich „urbis Tigurinae chirurgus et lithotomus[4]“. Er gehört der Zunft der Scherer an, die aus Badern und Chirurgen bestand. Von ihnen sind wohl zu trennen die eigentlichen gelehrten Ärzte, die sich aber nicht mit Operationen abgaben, sondern dieses Gebiet den Scherern überliessen. Das Ansehen der Chirurgen wurde erhöht, als einzelne öffentliche Stellungen der Stadt durch den Rat mit Chirurgen besetzt wurden[5]. Bluntschli[6] gibt eine „Beschreibung Aller Burgerlichen Diensten“, in der auch die „Arzet von gemeiner Stadt“, d. h. die vom Rate öffentlich angestellten Ärzte erwähnt sind. „Erstlich ist der Stadt-Doctor, wird vor Rath erwählt. Seine Pflicht ist Wochentlich der Gschau abzuwarten, und Sorg zutragen für arme Patienten, die von der Oberkeit ihme zu curiren anvertraut werden. Bleibts so lang er lebt.“ Bei diesem Amte haben wir einen gelehrten Doktor vor uns, im Gegensatz zu den folgenden, die mit Chirurgen besetzt wurden.

„Stadt-Artzt, ist ein Lehen vom Rath. Seine Pflicht ist auch der Gschau beyzuwohnen, und den Patienten, welche geschnitten seyn müssen, am Leib oder an den Augen, sein bestes zuthun. Bleibts auch sein Lebtag.“ Er heisst auch Stadtschnittarzt; angestellt ist er für den Spital. Seine Hauptfunktionen sind, wie oben angegeben, ausser den Augenoperationen, die Stein- und Bruchschnitte. Daneben aber diente er auch als Hebammenlehrer und als Lehrer für junge Ärzte und Chirurgen[7]. Diese Aufgaben sind allerdings nicht immer

[1] Bluntschli, Merckwürdigkeiten, S. 360.
[2] Dürsteler; Hegi.
[3] Wehrli, Bader, S. 32.
[4] Über die Bader, Wundärzte, Scherer vgl. Brunner, Zunft der Schärer; Wehrli, Bader . . im alten Zürich.
[5] Wehrli, Bader, 61 f.
[6] Mem. Tig., 3. Aufl., 1742, S. 653.
[7] Wehrli, Bader, 61.

vereinigt. Zu diesen Ärzten gehört Jakob Ruf; auch Felix Wirtz (irrtümlicherweise oft als Basler Wundarzt bezeichnet[1]).

„Spithel-Artzet ist auch ein Lehen vor Rath. Seine Pflicht ist der Wochentlichen Gschau abzuwarten, auch die ihme übergebene arme Patienten, welche offne oder sonst böse Schäden, Arm- oder Bein-Brüch haben, in Treuen zu curieren. Bleibts einer sein Lebtag.“ Von ihm wurde auch der Aderlass und die Operation von Geschwülsten besorgt.

„Arzt am Oetenbach, wird vor Rath erwählt. Seine Pflicht ist den armen Patienten neben der Gschau, fleissig abzuwarten. Ihme werden übergeben die an heimlichen Orthen angesteckt, und auch die Krebs-Schäden haben. Er ist auch zum Siechenhauss geordnet. Er bleibts sein Lebtag.“ Man nennt ihn auch den Blatternarzt; sein Hauptgebiet sind die Hautkrankheiten.

Bis zum Jahre 1552 war Ruf als Stein- und Bruchschneider angestellt gewesen. Am 28. Nov. 1552 aber wurde sein Anstellungsvertrag erneuert, und er erhielt nun auch die inneren Krankheiten, Geburtshilfe und Hebammenunterricht angewiesen. Damit war er eigentlicher Stadtschnittarzt geworden[2]. Ruf war als Arzt sicher sehr beliebt; wenigstens finden sich anerkennende Urteile über sein ärztliches Können, so in den Zürcher Ratsprotokollen. Conrad Gesner sagt von ihm[3]: „uir in arte sua peritissimus“, was im Munde eines so angesehenen Mannes sicher ziemlich viel bedeutet. — Eine Ratsverfügung vom 27. April 1552 lautet[4]: „Min Herren habent sich erkennt, was sy hinfüro für lüth us gnaden annemen in Iren costen schnyden ze lassen, oder die durch gotts willen gschnitten werden müssen, dass Meister Jacob Ruff somliches alles thun und usrichten sölle.“ — 1554 wünscht ein gewisser Samuel Yberger, Bruchschneider, in Zürich sich niederzulassen und zu praktizieren; er ersucht den Rat um die Bewilligung dazu. Der Rat schickt zwei Abgeordnete zu Jacob Ruf, um seine Meinung darüber zu hören. Ruf ist aber dagegen und „vermeint, dass man an Im und sinem dochterman (Peter Hafner), so das bruchschnyden ouch gelert, vernügen lassen und sich mit einem anderen nit beschweren söllte[5]. Daraufhin „diewyl man Ine M. Jacoben bishar in denen und anderen sachen geschickt und willig befunden“, wurde Yberger abgewiesen; der Rat behält sich allerdings vor, später, sofern das Bedürfnis

[1] Brunner, Schärer, 12 ff.

[2] Wehrli, Bader, 63. — Der Anstellungsvertrag soll nach freundl. Mitteilung von Dr. Wehrli gedruckt werden in: „Die Krankenanstalten und das öffentliche Medizinalwesen im alten Zürich“

[3] Bibl. univ., 1545, S. 362.

[4] Brunner, S. 11 f.

[5] Brunner, 23.

dazu sich einstellen sollte, trotzdem einem weiteren Bruchschneider die Erlaubnis zu erteilen, seinen Beruf in Zürich auszuüben.

Als Arzt hat Ruf zwei grössere Werke geschrieben, die aus seiner beruflichen Tätigkeit herausgewachsen sind: das Hebammenbuch und den Libellus de tumoribus. Das letztere ist chirurgischen Inhalts. Ruf bespricht darin die ihm bekannten Geschwüre[1], er sucht sie zu charakterisieren und gibt an, wie man sie heilen und behandeln solle. Er rät, zuerst genau die Diagnose zu stellen, bevor man operiere.

Grosse Verbreitung und verschiedene Auflagen erlebte sein Hebammenlehrbuch: Trostbüchle von den empfengknussen vnd geburten der menschen. Durch dieses wurde er bekannt. Das Buch ist mit Abbildungen versehen, die gegenüber früheren Werken dieser Art doch schon einen Fortschritt darstellen; von ihm stammen auch die ersten brauchbaren Abbildungen geburtshilflicher Werkzeuge[2]. Besonders zwei Instrumente sind von Interesse, weil sie Anlass gegeben haben, Ruf als Erfinder der Geburtszange auszugeben (zuerst vertrat der Wiener Crantz 1757 diese Auffassung[3]); das eine ist der „Entenschnabel", das andere nennt Ruf „Glat und lange Zange"; sie sind aber für die Entfernung toter Kinder bestimmt[4]. — Als originale Leistung kann Rufs Werk kaum betrachtet werden; man kann es am besten als eine neue und verbesserte Ausgabe ansehen von Euch. Roesslins Hebammenlehrbuch[5]; dieses kam deutsch zuerst 1513 in Worms heraus unter dem Namen „Der swangern Frawen und Hebammen Rosegarten."

Rufs medizinische Lehren sind von Siebold in seinem „Versuch einer Geschichte der Geburtshülfe" besprochen (S. 24—32); es findet sich hier (S. 24—26) auch eine Inhaltsangabe der sechs Bücher des Hebammenbuches. Sehr interessant für die noch stark mittelalterliche Auffassung sind die Holzschnitte über Wunder- und Missgeburten (wir finden solche auch massenhaft in den Flugschriften der Zeit). Daneben finden sich einige sonstige Stellen, die verdienen herausgehoben zu werden. Ruf führt z. B. einige abergläubische ungünstige Vorzeichen für die Geburt an: Wenn die schwangere Frau über eine Viper oder Schlange schreitet, auch über ein Rabenei. — Der Glaube an die Kraft der Gestirne wird weder abgelehnt noch bejaht: „Das aber die kinder den elteren glych såhend vñ werdend, gschicht von wâgen

[1] Brunner, 12.
[2] Biograph. Lex. der hervorragenden Ärzte aller Zeiten und Völker. Hrsg. v. Aug. Hirsch. 5 Bd., 1887, S. 117 f.
[3] Siebold, Gesch. der Geburtshülfe, S. 28.
[4] Siebold, Abbildungen, S. 248; Haeser, Gesch. der Medicin, S. 207.
[5] Siebold, Gesch. der Geburtshülfe, S. 24.

dess stercksten vnd fürtråffenlichesten somens: also dass das kind dem, welches somen am sterckisten ist, am glychsten vnd ånlichsten wirt erboren. Aber in sôlichem wunderbarlichen vnderscheiden, achtend etlich syn ouch ein wunderbarliche krafft des gestirns: dañ gůte vnd glückhafftige aspect oder anschouwungen der gůten planeten, schônheit von angesicht gåbind: aber schådliche vnnd vnglückhafftige aspect oder anschouwung bôser planeten, hâsszlich vngestalten von angesicht vnd glidmass bringind“ (1554; S. XXVIII). Sehr bezeichnend ist das 6. Kapitel des 5. Buches, das behandelt: „Ob der tüfel sich in menschliche gstalt môge verkeeren, den menschen erschynen, mit jnen reden, vñ by jnen schlaaffen: ob ouch vss sôlichen vnkünschen wercken dess bôsen geists kinder geboren werden môgind.“ Ruf erklärt darin zunächst: „Es sol niemant zwyflen, das sich der tüfel nit môge in menschliche form vnd gestalt verkeeren vnd verwandlen, ouch mit den menschen reden“ (S. XCII a). Zur Frage, ob vom Teufel Kinder kommen können, führt er aus: „Wiewol aber ouch vil lüt gloubend vñ vermeinend, der tüfel Succubus môge in wyblicher gstalt by einem mann wonen, ouch von jm die natur oder den somen empfahen, vnnd den selben behalten, vnd demnach so verwandle er sich zů eines mannsgstalt, Incubus genannt, vnnd verfůge sich zů den bôsen wyberen oder hexen, die jm versprochen sind, vnnd giesse denn sôliche natur oder manns somen in sy, vnd mache sy schwanger, daruss deñ kinder geboren werdind: so ist doch das alles wider den Christenlichen glouben, wider die natur, ouch aller vermügligkeit“ (S. XCV). Ruf tröstet sich schliesslich damit, wenn schon der Teufel „vil sôlicher wyss vnd wercken trybe (welches Gott vmb der sünden willen verhengt), so môge er doch kein frucht von den menschen erwecken, dann Gott jm das nie vergunnen habe“ (S. XCVI b).

Mittelalterlich ist auch die Definition des „Lebensgeistes“: „Der geist aber ist nüt anders dañ ein subtiler wind vñ lufft, der empfangen vnd geboren wirt im côrpel von der hitz vnd vfwallen dess geblůts der lâberen, welcher das lâben mit jrem geist fůrt vnd beleit durch die pulss vnnd sennaderen, von dem lufft vnd athem getriben inn gantzen lyb, die beweglickeit dariñ zefürderē, durch die hilff vnd mittel der neruen vñ müsslin“ (S. X b, XI a).

Dass Ruf auch Ablasstafeln für Kalender, ferner Prognostiken[1] und Flugschriften verfasst hat, liegt ganz im Wesen der Zeit. Eine

[1] Über diese vgl. Hauffen, Fischart-Studien, Euphorion 5, S. 26—37, 237—253; Bächtold, Quellen zu Fischarts Praktik, Vierteljahrsschrift für Lit'gesch. 3, S. 201—235.

seiner Flugschriften behandelt eine Wundergeburt[1]. Das war ein Thema, das immer wieder behandelt wurde; denn in diesen Abnormitäten wurde ein deutlicher Wink Gottes gesehen, ein sichtbares Zeichen zur Mahnung und Einkehr. Die psychologische Grundlage, dass man alle solchen Erscheinungen von der religiösen Seite aus auffasste, lag in der Unruhe der Zeit; es war eine unheimliche Spannung in den Menschen; es war eine ähnliche Erregtheit wie um das Jahr 1000, wo das Ende der Welt und das Kommen des Reiches Christi nahe geglaubt wurde. Dass übrigens solche Auffassungen auch in jener Zeit vorhanden waren, bezeugt die Vorrede Joh. Leons zu seinem Kindermord zu Bethlehem (1566), wo er sagt, dass der Teufel sich immer bemüht habe, die Menschen für sich zu gewinnen, aber „jetziger zeit am meisten, weil er vermercket, dass der Welt ende nah, vnd die fröliche zůkunfft vnsers lieben Herrn Christi vorhanden". — Die Missgeburt war nicht Gottes Werk, sondern sie war das Produkt von Dämonen, von Hexen, von Teufeln. So dient sie dazu, die schlimmen Folgen der Abkehr von Gott zu zeigen und die Menschen zu Gott zurückzuführen.

Und ebenso war es mit den Zeichen des Himmels. Von Ruf stammen auch zwei Flugblätter über abnorme Himmelserscheinungen. Sternenglaube und Sternendeuterei sind an der Tagesordnung. „So klingen Sternglauben, Wunderglauben und Dämonenglauben in grosser Harmonie zusammen und verleihen dem ausgehenden Mittelalter und der anbrechenden Neuzeit ihren Charakter[2]." Auch in seinen Spielen lässt Ruf gelegentlich solche Auffassungen durchblicken:

„planeten, zeichen und ir gsper,
alls ists unns wider . . ." E, 1145 f;
„ir lassind das üch zherzen gan,
und sehind an cometen stan
die ruot am himmel und straff gotts" E, 1217 ff.
„Hat er vil wunderzeichen thon,
So hat ers glernt von Sunn vnd Mon,
Vss dem Tüfel vnd sim gesind" (P; schwarze Magie!).

In seinen dramatischen Werken ist Ruf der typische Vertreter der volkstümlichen Spiele der Schweiz. Was für diese gilt, hat auch für Ruf Berechtigung. „Gewaltiger Textumfang, zahlreiches Personal, tumultuarische Handlung — man bevorzugt die aktionsreichen Stoffe

[1] Dazu vgl. Fehr, Massenkunst im 16. Jahrhundert; A. Sonderegger, Missgeburten und Wundergestalten in Einblattdrucken und Handzeichnungen des 16. Jahrhunderts (Wickiana), Zürich 1927; Eug. Holländer, Wunder, Wundergeburt und Wundergestalt, Stuttgart 1921.

[2] Fehr, Massenkunst, S. 32.

des A T —, breites Detail und breite Moral, volkstümliche Rede und volkstümliche Figuren: das alles gibt dem Schweizer Drama sein besonderes Gepräge für das ganze Jahrhundert und noch darüber hinaus[1].“ Ruf hat noch starken Zusammenhang mit dem Mittelalter; das zeigt sich auch in seiner Bühne und in seiner Spieltechnik. Er stellt sich ganz in den Dienst der ausgesprochen bürgerlichen Kultur jener Zeit. Die bürgerliche Weltanschauung gab den Masstab für die Werte, für die man kämpfte und sich einsetzte. Auch die reformatorische Bewegung gehört in diesen Zusammenhang. „Die mächtigen Kulturwirkungen des alten und echten Protestantismus liegen nur auf den Gebieten, wo die Berufstreue, der Ernst, die Strenge, die Arbeitsamkeit, das amtliche Pflichtgefühl und die Gewissensfreiheit des Glaubens wirken konnten[2].“ Alles wurde nun religiös motiviert, alle weltlichen Interessen und Erscheinungen hatten sich einzureihen in die religiösen Lebensziele. Man begnügte sich nicht mehr mit einer nur innerlich für das Einzelwesen bestimmten Religiosität, mit mystischer Gottversunkenheit, sondern diese Religiosität sollte aktiviert werden; und manifest werden konnte sie ja nur in der weltlichen Gesellschaft und Ordnung. Bereits bei Luther ist dieser Zug vorhanden[3]. Stark und vorherrschend aber wird er bei Zwingli und seinem Nachfolger Bullinger. Zwingli und die reformierte Kirche zuerst „haben dem neuen christlichen Geiste die Kraft, die staatliche Ordnung zu gestalten, zuerkannt. Sie haben es als die Pflicht der Christen begriffen, mitzuwirken an der Gestaltung der obrigkeitlichen Verfassung. Der Staat bedarf nach Zwingli der im wahren Evangelium enthaltenen höheren Gesinnung: nur der wahre Christ verwaltet ein obrigkeitliches Amt richtig: eine Regierung ohne Gottesfurcht ist Tyrannei: die Absetzung des Tyrannen durch den übereinstimmenden Willen des ganzen Volkes ist berechtigt[4].“ Genau die gleichen Ansichten vertritt Heinrich Bullinger. Von diesen beiden Vorbildern ist Ruf beeinflusst und mächtig angeregt worden. Denn „der christliche Sündenpessimismus, die christliche Jenseitigkeit und der christliche Teufelsglaube sind in der Reformation gesteigert[5]“ und verfehlen ihre Wirkung auch auf Ruf nicht. Wie die grossen Reformatoren auf der Kanzel glaubte auch er sich einsetzen zu müssen für die neue Bewegung; auch ihn trieb das Ethos jener Zeit, mahnend und belehrend an das Volk sich zu wenden

[1] Das deutsche Drama. Hrsg. von R. F. Arnold. S. 64.
[2] Tröltsch, Renaissance und Reformation, S. 538.
[3] Dilthey, Analyse, 5, S. 365.
[4] Dilthey, Analyse, 5, 375.
[5] Tröltsch, Renaissance und Reformation, 536.

und eindringlich zu werben für das Neue, für das Gute, für das Wort Gottes. Aus diesen Motiven heraus kam er zu seinem Wirkungsfeld: der grossen Bühne des Marktplatzes, wo eine Menge Zuschauer eindrücklich und sinnenfällig die neuen Lehren zu hören bekommen sollten. Ob und wie weit ihn dabei bloss künstlerische Impulse, rein ästhetische und dramatische Erwägungen mitbestimmt haben, wage ich nicht zu entscheiden; ich glaube aber kaum, dass hierin die eigentliche treibende Kraft zu sehen ist. Das Belehren-wollen war für ihn sicher viel wichtiger. So kommt es, dass seine Spiele oft ermüdend wirken für uns, weil sie überladen sind mit langen Ermahnungen und moralischen Reden. Roethe[1] spricht geradezu (ohne bestimmten Bezug auf Ruf) vom „episch-didaktisch zerfliessenden Schweizer Volksdrama des 16. Jahrhunderts". Wir dürfen aber nie vergessen, dass wir nicht mit unseren Masstäben messen dürfen, um jenen Spielen und Werken gerecht zu werden, sondern dass wir die Grundlagen, Mittel und Ziele jener Zeit und ihrer Vertreter kennen lernen müssen und suchen, sie zu verstehen, um uns wirklich ein Bild machen zu können, das das Wesen der Zeit gerecht wiedergibt.

So, wie Dürsteler[2] im Geschlechterbuch den Eintrag über unseren Dichter Jakob Ruf schliesst:

Qualis ego fuerim, si forsan nosse laboras,
Quos scripsi libros consule: certus eris.

[1] Roethe, Quellen des Tell, S. 225.
[2] Fol. 335.

Dramatische Werke.

1. Hiob.

a) Die beschreybūg Jobs dess fromen gottsförchtigen vnd gedultigen manns Gottes, in rymen wyss gestelt mit vil schönen figuren nüwlich darzu gemacht. Zu Zürich durch ein lobliche Burgerschafft gespilt worden.

Am Schluss: Getruckt zu Zürich by Augustin Friess. o. J. (c. 1540). 48 Bl. 8°. Mit 14 Holzschnitten. (Zitiert nach Goedeke, 1 a).

München.

b) Die beschreybung Job des frommen Gottesfoerchtigen und geduldigen manns Gottes inn rymenwyss gestellt. Zu Zurych durch ein lobliche Burgerschaft gespilt worden. (Titel nach gütiger Mitteilung der Bibl. Berlin.)

48 Bl. o. O. u. J. Mit zwei Holzschnitten.

Berlin, Zürich (XXV, 1006 b; Anfang fehlt, erst von Bl. A 3 an vollständig, nur der Epilogsherold-Holzschnitt).

Die Ausgabe ist verschieden von derjenigen des Lux Schauber, Basel 1537 (steht ihr aber nahe) und von der des Samuel Apiarius, Basel 1585. — Nach einer Bleistiftnotiz im Zürcher Ex ist diese Ausgabe wahrscheinlich ein Schweizer, vielleicht ein Zürcher Druck. Weller[1] vermutet einen Strassburger Druck, bei Jac. Frölich, 1549? (Woher Weller diese Angabe hat, weiss ich nicht.)

c) Die histori von dem frommen Job / wie die zů Zürch von eyner Burgerschafft gespilt vnd gehalten worden ist. Am Schluss: Getruckt zů Basel by Lux Schouber. In dem jar 1537.

52 Bl. 8°. Am Ende zwei ganzseitige Schnitte aus der Passion; sonst ohne Schnitte. Mit Vorrede des Druckers.

Basel (F P XI 11).

Diese Ausgabe steht zu b näher als zu e. c stimmt in den Versen (aber nicht im Lautstand und der Orthographie) und meist auch in den Regiebemerkungen im allgemeinen mit b überein.

d) Ein schön nůtzlich Spil / von dem frommen Gottsförchtigen vnd gedultigen mañ Job / mit schönen figuren. Welchs von einer löblichen Burgerschafft zů Strasburg im jar 1558. gespilt worden ist. Getruckt zů Strasburg bey Thiebolt Berger.

o. J. 39 Bl. 8°. Mit Holzschnitten (Goedeke 1 c). Zürich (XVIII, 346 e).

Im Text abweichend von den anderen Drucken; meist eine Kürzung und Bearbeitung des Originals. Jobs Söhne, Töchter und Knechte haben Namen; ein Personenverzeichnis ist beigegeben.

e) Joben Spil. Des frommen Gottsförchtigen vnnd gedultigen Manns Gottes / Von seinem wolstand vnnd vnfahl / so jhme vom Sathan auss erlaubnuss

[1] Annalen, II, S. 361.

Gottes angestattet ward / etc. Gespilt durch ein Ehrsamme Burgerschafft einer loblichen Statt Zürich. Getruckt zů Basel / bey Samuel Apiario. M. D. LXXXV. 56 Bl. 8°. Mit neun Holzschnitten (wovon Herold doppelt). (Goedeke 1 d). Zürich (XXV, 1006 a).

Abweichend von c. Stimmt in den Versen mit b überein, nur hat e ein paar Regieanweisungen mehr, ist auch verschieden im Lautstand und der Orthographie.

f) Joben Spiel. Des Frommen Gottsförchtigen vnd gedultigen Manns Gottes / Von seinem wolstand vnnd vnfahl / so jhme vom Sathan auss erlaubnuss Gottes angestattet ward. Getruckt zu Basel / bey Johann Schrôter. M. DCXXII. 52 Bl. 8° Mit Holzschnitten. (Goedeke 1 e).

Basel (Wack 1677), Bern (Rar 65; sehr defekt). f ist ein Nachdruck von e, mit den gleichen Schnitten; f hat noch zwei neue Schnitte (wovon einer ganz ähnlich schon in d vorkommt).

Die in Goedeke unter 1 b und d als in Augsburg vorhanden angegebenen Ex befinden sich nach gütiger Mitteilung der Staatsbibliothek Augsburg nicht dort.

Der Name Rufs als Autor des Hiob ist erst durch Bluntschli[1] belegt: „An. 1535 wurde die Histori Jobs auf dem Münsterhof gespielet, aufgesezt von Jacob Ruff, Steinschneider in Zürich".

g) Hiob. Ein oberengadinisches Drama aus dem 17. Jahrhundert. Mit literarhistorischer Einleitung und etymologischem Glossar hrsg. und als Diss. Zürich eingereicht von E. O. Kofmel. Solothurn 1889. „Das Original des ladinischen Dramas ist das Erstlingswerk des Zürcher Wundarztes und Dichters Jacob Rueff" (S. 3). Der ladinische Hiob ist die Übersetzung des Strassburgerdruckes von 1558 (d), also nicht des eigentlichen Originals; übersetzt vielleicht vom Zuozer Pfarrer Johannes Schucaun, ca. 1640.

2. *Etter Heini.*

a) Zürich Msc. A 151.

Der Titel fehlt; vorgebunden ist das Neujahrsspiel von 1514 (auch ohne Titel). Im Etter Heini ist Platz gelassen für Zeichnungen (aber ohne vorgezeichnete Einfassung). Kottinger gab nach diesem Msc. die beiden Spiele zusammen heraus. Er datiert Rufs Spiel auf 1538.

b) Zürich Msc. A 129 (138).

Das Inhaltsverzeichnis des Bandes gibt an: Jacobi Ruffy Comedia teütsch, vom wol vnd übelstand der Eytgnossschaft. Der Titel heisst: Eyn Nüwes Spil vom wol vnd vbelstannd eyner loblichen Eydgnosschafft gemacht vnd gerymbt Anno Domini 1442. (Die Jahreszahl ist falsch; es muss zum mindesten 1542 stehen.) An 38 Stellen ist für Zeichnungen Platz gelassen. b ist eine jüngere Bearbeitung des Rufschen Stückes a; Bächtold erklärt in den Anm. S. 221, das Msc. sei von dem Chronisten Johs. Stumpf geschrieben, von dem wohl auch die Bearbeitung stamme.

c) Jacob Ruffs Etter Heini uss dem Schwizerland, sammt einem Vorspiel. Erläutert und hrsg. von H. M. Kottinger. Quedlinburg 1847. Als 14. Bd. der Quedlinburger Bibliothek der National-Literatur.

---

[1] Bluntschli, Mem. Tig., 1742, S. 96.

(Das sog. Vorspiel ist das Zürcher Neujahrsspiel von 1514.)

Gesner (1545): „Quatuor ... fabulas Germanicis metris composuit nondum excusas, quae inscribuntur: De felice et infelice statu foederis Heluetici ....". Wenn Weller, Volkstheater, S. 161 f über den Etter Heini sagt: „ist sicherlich im Druck erschienen, aber von keinem Ex. bisher gehört worden", so befindet er sich im Gegensatz zu Gesners Bemerkung: nondum excusa.

3. *Von des Herrn Weingarten.*

a) Stadtbibliothek St. Gallen. Msc. Vad. 357.

Ein huipsch nuiw spil ... Von dess herren wingartten ...

Hdsr. beschrieben in G. Scherer, St. Gallische Hdsr., S. 68. Sie wurde 1597 in Konstanz gekauft. Auf der innern Seite des Einbandes steht oben der Name: „M. Jacob Rûff" und unten: „Wolffgang Haller" (1525—1601; später Propst am Stift zum Grossmünster in Zürich; wohl auch der Übersetzer von Rufs Trostbüchle). Ob die Hdsr. Rufs Autograph ist (wie Bächtold, Anm. S. 83, und Max Herrmann, Forschungen, S. 475 annehmen) oder nicht (wie Wyss in seiner Ausgabe, S. 140 glaubt), mag dahin gestellt bleiben. Mit Federzeichnungen.

b) Von des Herren Weingarten. Von Jakob Ruf. Bearbeitet von Bernhard Wyss. Zürich 1893. In Bächtolds Schweiz. Schauspielen des 16. Jahrhunderts, 3. Bd., S. 137 ff.

Gesner (1545) zählt als nicht gedruckt auf: „De uinea Domini: quae acta est in urbe nostra, anno 1539. postridie Pentecostes."

4. *Joseph.*

a) Ein hüpsch nüwes Spil von Josephen dem from̃en Jüngling / vss etlichen Capitlen dess bůchs der Gschöpfften gezogen / in sonders lustig vnd nutzlich zelåsen.

Getruckt zů Zürich by Augustin Friess / Anno M. D. XXXX.

92 Bl. 8°.

Am Schluss: Druckervignette.

Zürich (III 218).

b) Ein hüpsch nüwes Spil von Josephen dem from̃en Jüngling, vss etlichen Capitlen dess bůchs der Gschöpfften gezogen, insonders lustig vnd nutzlich zelåsen. — Getruckt zů Zürich by Augustin Friess / Anno M. D. XLIX.

92 Bl. 8°. Kantonsbibliothek Luzern (B 635[12]; Seite M und M 4 fehlen), Berlin, Weimar.

b ist ein seitengleicher Nachdruck von a. Der Joseph erschien anonym. Weller, Volkstheater, A. v. Weilen, Joseph, und Bächtold schrieben ihn Ruf zu.

5. *Passion.*

Das lyden vnsers Herren Jesu Christi das man nempt den Passion / in verss oder rym̃e wyss gesetzt / also das man es spylen möcht. Vnd ist gezogen vss den vier Euangelisten / namlich .... Vast textlich vñ mit wenig zůsetzen / onet die die Action zůtregt. Gemacht im Jar 1545. durch Jacobum Rûff Steinschnyder zů Zürich.

Am Schluss: Getruckt zů Zürich by Augustin Friess.

116 Bl. 8°. Mit Schnitten. Zürich (Gal. XVIII, 2014), München, Berlin. Gesner (1545) gibt als noch nicht gedruckt an: „De passione Domini comoedia ex quatuor Euangelistis, perpaucis praeter historiam expressam adiectis."

6. *Wilhelm Tell.*

a) Ein hüpsch vnd lustig Spyl vorzytē gehalten zů Vry in dem loblichen Ort der Eydgnoschafft / von dem frōmen vnd ersten Eydgnossen Wilhelm Thellen jrem Landtmañ. Yetz nüwlich gebessert / corrigiert / gemacht vñ gespilt am nüwen Jars tag von einer loblichen vñ jungē burgerschafft zů Zürich / im Jar als man zalt M. D. XLV. Per Jacobvm Rvef urbis Tigurinae Chirurgum.

Am Schluss: Getruckt zů Zürich by Augustin Friess. 44 Bl. 8°.

München.

b) Ein hübsch und lustig Spyl von Wilhelm Thellen, per Jac. Ruef. Hrsg. mit Vorrede und Wörterbuch von Friedrich Mayer. Pforzheim 1843.

c) Das neue Tellenspiel. Von Jakob Ruf. 1545. Bearbeitet von Jakob Bächtold. Zürich 1893. In Bächtolds Schweiz. Schauspielen des 16. Jahrhunderts, 3. Bd., S. 49 ff.

Gesner (1545): „Aedidit ... et his diebus comoediam de Vuilhelmo Thello foederis Heluetici authore, auctam per se et recognitam, magno cum applausu publice spectandam exhibuit: quae iam excusa est."

7. *Adam und Heva.*

a) Ein nüw vñ lustig Spyl von der erschaffung Adams vnd Heua / auch jrer beider faal im Paradyss. Gespilt von einer loblichen burgerschafft Zürych / vff den 9. vnnd 10. tag Junij / im̄ 50. Jar. Fast textlich / onet was die action zůtragen: sampt den Concordantzen. Durch Jacobū Růff / Steinschnyder Zürych.

Am Schluss: Getruckt zů Zürych by Christoffel Froschouer im̄ 1550. jar. 120 Bl. 8°. Zürich (Gal. XVIII, 346), St. Gallen (Q a 4975, Titelblatt fehlt), Berlin, München.

Das in Gottscheds Nöthigem Vorrath (I. Bd., 1757, S. 115) unter dem Jahr 1566 erwähnte Ex von Adam und Heva (bey Froschowern) beruht wohl auf einem Versehen.

b) Jacob Ruffs Adam und Heva. Erläutert und hrsg. von H. M. Kottinger. Quedlinburg 1848, als 26. Bd. der Bibl. der dt. National-Literatur.

(Ohne Konkordanzen. Ungenauer Druck.)

Ich zitiere nach den folgenden Ausgaben:

H Hiob: e
E Etter Heini: c
W Weingarten: b
J Joseph: a
P Passion
T Wilhelm Tell: c
A Adam und Heva: b

Herrmann[1] glaubt die Anonymität von H und J daraus erklären zu können, dass bei ihrer Herstellung der Verfasser unbeteiligt war, dass es sich also lediglich um eine Spekulation des Verlegers Friess handelte. Die mit Namen versehenen Drucke von Spielen Rufs wären in seinem Auftrag erfolgt.

[1] Forschungen, S. 456 f.

Medizinische Schriften.

1. *Hebammenbuch.* (Trostbüchle von den empfengknussen; de conceptu et generatione hominis).

a) Ein schön lustig Trostbüchle von den empfengknussen vnd geburten der menschen / vnnd jren vilfaltigen nůfålen vnd verhindernussen / mit vil vnnd mancherley bewårter stucken vnnd artznyen / ouch schönen figuren / darzů dienstlich / zů trost allen gebårenden frouwen / vnd eigentlichem bericht der Hebamen / erst nüwlich zůsamen gelåsen durch Jacob Růff / burger vnd Steinschnyder der loblichen Statt Zürych.

Getruckt zů Zürych by Christoffel Froschouer / im M. D. LIIII. jar. — 4°.

Basel (L r VII 45; ein Teil des Vorwortes fehlt),

Zürich (XVIII, 552; p. LXIV—LXXVI fehlen),

St. Gallen (L 1521), Marburg, Göttingen.

J. H. Hottinger (1664; p. 166 f); Gesner, Bibliotheca, 2. Aufl., 1574, S. 322.

b) gleicher Titel.

Getruckt zů Zürych by Christoffel Froschower. M. D. LXIX.

Zürich (XVIII, 604), Bonn, Göttingen.

c) Hebammen Buch / Daraus man alle Heimligkeit dess weiblichen Geschlechts erlehrnen / welcherley gestalt der Mensch in Mutter Leib empfangen / zunimpt vnd geboren wirdt / Auch wie man allerley Kranckheit / die sich leichtlich mit den Kindtbetterin zutragen / mit köstlicher Artzeney vorkommen vnd helffen könne. Alles auss eygentlicher Erfahrung dess weitberühmpten Jacob Ruffen / Stattartzts zu Zürich / vor dieser zeit an Tag geben. Jetzund aber von newem gebessert / mit schönen Figurn geziert: Sampt einem nützlichen Anhang / von Cur vnd Pflegung der newgebornen Kindtlein. (Dieser Anhang stammt nicht von Ruf).

Gedruckt zu Franckfort am Mayn. M. D. LXXX. — 4°.

Zürich (A W 6075), Berlin, Göttingen.

d) wie c.

Frankfurt a. M. 1588. (Die Jahreszahl, schlecht ausgedruckt, sieht aus wie 1533; daher falsche Angaben dieser Ausgabe).

Berlin, Marburg, Göttingen.

e) wie c.

Frankfurt a. M. 1600 (E. Willers).

Breslau, Göttingen, Kiel.

f) wie c.

Frankfurt a. M. 1610.

Marburg.

g) De conceptv et generatione hominis, et iis quae circa hec potissimum consyderantur, Libri sex, congesti opera Jacobi Rveff Chirurgi Tigurini.

Insertae quoque sunt picturae . . . .

Christophorvs Froschovervs excvdebat Tigvri Anno M. D. LIIII. — 4°.

Zürich (5. 186.), St. Gallen (L. 1520), Berlin (Staatsbibl. und Univ. Bibl.), Breslau, Göttingen, Kiel, Königsberg, London (Brit. Museum).

Obiges Werk ist eine Übersetzung des Trostbüchle durch Wolfgang Haller.

J. H. Hottinger (1664; p. 166 f.); Gesner, Bibl. univ., 2. Aufl. 1574, S. 322.

h) De conceptu et generatione hominis, de matrice et ejus partibus nec non de conditione infantis in utero . . .
Frankfurt a. M. 1580.
Halle, Göttingen (Titelblatt fehlt).

i) wie g.
in dem Sammelwerk: Gynaeciorvm sive de Mvliervm Affectibvs Commentarii Graecorvm, Latinorvm, Barbarorvm iam olim et nunc recens editorum: in tres tomos digesti, et necessariis passim imaginibvs illustrati.
Basileae per Conradvm Waldkirch. 1586. — 4°. — S. 341—423 (im I. Bd. des Werkes). — Diese Sammlung ist ein vermehrter Nachdruck der Wolfschen Sammlung „Gynaecia" (Zürich 1566), in der aber Rufs Schrift noch nicht aufgenommen ist.
Basel (L r III 54).

k) wie h.
Frankfurt a. M. 1587 (apud P. Fabricium, impensis Sigism. Feyrabendij).
Berlin, Breslau, Göttingen, Kiel, Marburg, London (Brit. Museum).

l) wie g.
in dem Sammelwerk: Gynaeciorvm sive De muliervm tvm commvnibvs, tvm gravidarvm, parientivm, et pverperarum Affectibvs et Morbis Libri . . . necessarijs Imaginibvs exornati . . ., opera et studio Israelis Spachii med. D. et Profess. Argentinensis. — (S. 166—208.) Spach gab die Waldkirchsche Sammlung (i) etwas vermehrt wieder heraus.
Argentinae MDXCVII.
Basel (L r I 1).

m) T' Boeck Vande Uroet Wijfs.
Int welcke men mach leeren alle heymelicheden vande vrouwen . . . (der Titel ist die Übersetzung von c).
Ouergeset utten Hoochdytsche in ons Nederlantsche sprake / Deur Martyn Everaert B. T' Amstelredam, By Cornelis Claess. M. D. XCI.
Zürich (Tz 261).

n) H. Haeser, Lehrbuch der Gesch. der Medicin, 3. Aufl., 1881, erwähnt im 2. Bd., S. 207, eine weitere holländische Ausgabe von 1670. — Schon in Alb. v. Hallers Bibliotheca Medicinae Practicae (2. Bd., Bern 1777, S. 106: „Belgice vertente Martino Everard, Amsterdam 1670"), ebenso in der Bibliotheca Chirurgica (I. Bd., Basel 1774), während es in der Bibliotheca Anatomica (I. Bd., Zürich 1774) wohl falsch datiert ist (Amsterdam 1672).

o) The expert Midwife . . . Six Bookes compiled in Latine by the industry of James Rueff . . . and now translated into English.
London 1637. — 8°.
London (Brit. Museum).

2. a) *Libellvs De tvmoribvs* qvibvsdam phlegmaticis non natvralibvs, opera Jacobi Rûff Chirurgi Tigurini ex ueteribus et recentioribus Chirurgis collectus.
Tigvri apvd Frosch. (Froschauer). M. D. LVI. — 4°. — Gewidmet: clarissimo viro D. D. Conrado Gesnero.
Zürich (5. 166.), Berlin, Bonn, Breslau, Göttingen, Kiel, Königsberg, London (Brit. Museum).
Erst von Leu, Helvet. Lexicon (1759; 15. Bd., S. 560 f.) erwähnt.

b) Tractaet van de Phlegmatijke Geswellen . . . uyt de Latijnsche spraecke vertaalt door Hendrick van Roon-Huyse . . . Den tweeden Druck. Amsterdam 1662. — 8°.

Berlin, Göttingen, Marburg, Münster, London (Brit. Museum).

Kalender und Flugblätter.

1. Ein nüwe vnd Tütsche Pronostication vff das M. D. XLIIII. Jar / mit anzeigung etlicher endrungen weltlicher lôuffen / sampt besunderē tagē des wâtters. Per Jacobum Rûff urbis Tigurinae Chirurgum. — 14 Seiten Text. Zürich (XVIII, 280, Nr. 15).
2. Kalender oder Laassbüchlin sampt der Practick vff das M. D. XLIIII. Jar.
   Am Schluss: Per Jacobum Rûff, urbis Tigurinae Chirurgum. Getruckt zů Zürich by Eustachin Froschouer.
   Gesner (Bibl. univ., p. 362; 1545): „Aedidit et Germanice duobus iam annis ephemerides siue Kalendaria, ut uocant." J. H. Hottinger (1664; p. 166 f.): „Ephemerides sive Calendaria".
3. idem, vff das M. D. XLV. Jar.
   Per Jacobum Rüff. By Eustachin Froschouer.
4. idem, für 1546 (Titel und Bl. Ai fehlen). Kein Name, aber wohl auch von Ruf stammend. By Eustachin Froschouer.
5. Lassbüchlin sampt der Schrybtafel vff das Jar M. D. LIIII.
   Am Schluss: Per Jacobum Rûff, urbis Tigurinae Litotomum et Chirurgum. Getruckt zů Zürych by Christoffel Froschouer dem jungen.
6. wie 5, für 1555.
   Per Jacobum Rüff. By Christoffel Froschouer dem jungen.
7. wie 5, für 1556.
   Per Jacobum Rüff. By Christoffel Froschouer dem Jungen.
8. wie 5, für 1557.
   Per Jacobum Rüff. By Christoffel Froschower dem jungen.
9. wie 5, für 1558.
   Per Jacobum Rüff. By Christoffel Froschower dem jungen.
   Nr. 2—9 in Zürich (Msc. D. 269).
10. Lassbüchlin sampt der Schrybtafel /Mässen/ vnd Jarmarckten vffs Jar M.D.LIX.
    Per Jacobum Rüff. By Christoffel Froschower dem jungen.
    Zürich (Msc. D. 270).

Die Kalender, die die Froschauersche Offizin druckte, wurden, nach den in Zürich vorhandenen Exemplaren, herausgegeben in den Jahren 1544—46, 1554—59 durch Jacob Ruf; 1552 durch Christoph Clauser; 1553 durch Christoffel Froschouer den jungen; 1550, 1560 bis 1563, 1572 durch Valentin Bütztin von Wangen; 1564—71, 1573 bis 1576, 1578 durch Caspar Wolff, Doctor zu Zürich; 1580 durch Jo. Joach. Butzlin. In einzelnen finden sich hdsr. Einträge, meist von Familienereignissen des Besitzers, aber auch über Aufführungen von

Spielen etc. In Nr. 2 (1544) fand sich unter dem Datum des 1. März folgende Notiz: „Obijt Joannes Colross leermeister“ (das Ex. stammt aus Basel!); es wäre danach Bächtold, S. 300, zu korrigieren, der das unverbürgte Todesjahr 1558 angibt. — Nr. 3 (1545) enthält am 17. Juli den Eintrag: „hora 12 starb M. Jörg Binder“; danach ist Bächtold, S. 307, genauer zu bestimmen, der anführt: „ist um August 1545 gestorben.“

11. Flugblatt von einer Missgeburt in Schaffhausen. Gesner (Bibl. univ. 1545, p. 362): „Scripsit et interpretationes ostentorum aliquot, apud nos in tabulis excusas: De duplici infante, utroque foeminei sexus, Scaphusiae aedito, anno 1543. sexto die Februarij, capitibus duobus, brachijs quatuor, totidemque pedibus disiunctis: uno uero solido corpore a collo ad umbilicum usque, umbilici subtus uinculo propendente.“ Danach auch J. H. Hottinger (1564).
12. Flugblatt von einer Monderscheinung. Gesner (und danach J. H. Hottinger): „De cruce alba quae plenam lunam obtegere uisa est, Villae (quod oppidū est Heluetiorum) 1544. die 7. Aprilis.“ (Villa = Wil im Kt. St. Gallen.)
13. Flugblatt von einer Nebensonnenerscheinung. Gesner (und danach J. H. Hottinger): „De circulo quodam, cuius pars una medium Solem distinguere uisa est: per centrum uero et medium circuli transire iris. Apparuit Claronae (d. h. in Glarus) in Heluetia, 1544. die 19. Aprilis.“ Folioblatt, in Zürich (Ms. F. 13); deutsch. Dieses Blatt ist erwähnt bei G. Hellmann, Die Meteorologie in den dt. Flugschriften des 16. Jahrhunderts, S. 42; ich zitiere danach den Titel:

„IM Jar als man zalt M. D. XLIIII. Jar / ist gesehen wordē zů Glaris in dem / loblichē Ort der Eydgnoschafft / von wyb vñ mañ / ja jung vñ alt ouch aller mengklichē daselbst / ein Cristallischer / wyssz gefarbter zirckel vñ ring durch das mittel der Soñen / vñ an mitten durch den wyssen kreiss ein heitterer schynbarer Regenbogen mit allen synen vnder / scheidlichen farben. / Vnnd ist diss gesehen worden by heitterem suberem gefürbtem himmel am 19. tag Aprellen vor mittag vmb die eilfften stund / wie dann / diss nachuolgend figur heittere anzeigung gibt. Hat angefangen erschynen vmb die nüne vor mittag / vnd was am grösten vmb die eilffe / vñ endet vmb das / ein nach mittag jr gantze wärung 4. stund minder wenig minuten.“ Holzschnitt, darunter 37 Zeilen Text mit gelehrten Ausführungen astrologischer Natur und die Unterschrift: „Per Jacobum Rüff urbis Tigurinae Chirurgum.“

14. Sprüche zu Gregor Mangolds Fischbuch.
Gregor Mangold hatte 1548 eine Chronik von Konstanz geschrieben „Kurtze vnd warhaffte Chronic die nechst vmligendē stet vnd landschafften des Bodensees doch fürnemlich die alten loblichen frey vnd Richstat Costantz betreffend zusamen gestelt durch Gregorium Mangolt burgern daselbst zu dienst gemeiner burgerschafft daselbst, Im Jar Christi MDXLVIII.“ (Zürich, Msc. 425[1]) Darin findet sich als Anhang, fol. 197 ff „Von den Gattungen, namen, natur vnd Eigenschafft der vischen Bodensees, zu welcher zyt des Jars jeder leicht vnd deshalb arg zu schüchen sey durch Gregorium Mangolt“. Mangold er-

[1] Vgl. G. E. v. Hallers Bibl. d. Schweiz. Gesch., 4. Bd., Bern 1786, S. 465 ff., Nr. 862.

zählt am Schlusse (f. 208): „Als ich nun dieses Fischbüchle aller gstalt wie ich gelesen, gestelt vnd geschriben hatt, kam vff ein zyt (1557 am Rande) zů mir Doctor Conrat Gessner, der bat mich Im zevergunnen, das er das heim nemen vnd überlesen möchte, des ich mich gar nit beschwert"; Gesner gab es dann seinem Vetter Andreas Gessner, der die Kontrafakturen der Fische hinzutat „sampt den sprüchen so Jacob Růff darzů gemacht hatt, das aber nit aller ding zur sach dienet" und liess es in dieser Aufmachung mit etwas veränderter Anordnung der Fische drucken, unter dem Titel:

„Fischbůch, Von der natur vnd eigenschafft der vischē, insonderheit deren so gefangen werdend im Bodensee, vnd gemeinlich auch in anderen seen vnd wasseren, durch den wolgeleerten Gregorium Mangolt beschribē, vormals nie gesåhen. — Item ein ander bůchlin, wie man visch vnd vögel fahen sölle, mit dreyssig neuwen vnnd bewårten Recepten. Auch zů was zeyten im gantzen jar ein yeder visch am besten sye". Am Schluss: Getruckt zů Zürych. (o. J, wohl 1557). 16°. (Basel: H f XI 22; Zürich: VI 326, Nr. 2; München).[1] Neu hrsg. als 45. Heft der Thurgauischen Beiträge zur vaterländischen Geschichte; 1905; S. 119 ff. (Vgl. die Arbeit von Zaunick im Archiv für Fischereigeschichte).

Man sieht, dieses Büchlein zerfällt in zwei Teile; der erste entspricht dem Abschnitt aus Mangold, nur sind die Kupfer hinzugefügt und die zwölf Sprüche von Ruf. Es sind vierzeilige Sprüche zu jedem Monat (ähnlich wie die Sprüche der Praktiken; nur steht hier bei jedem Monat, welcher Fisch gut zu essen sei). Dass Mangold recht hatte, wenn er meinte „das aber nit aller ding zur sach dienet", mögen folgende Beispiele zeigen:

Mey: „Reling vnd Ael sind rauch vnd glatt
Beyd visch sind feisst darzů auch matt
Doch hands ein grossen vnderscheid
Im Meyen gůt sinds zůbereit." (S. 22).

Weynmonat: „Hecht vnd Rottinen sind so gmein
Dass man sy facht selten allein
Am besten sinds in dem Weynmonat
Ouch gsund vnd gůt wol eyngekochat." (S. 35).

Rufs Lied vom Überfall von Konstanz.

Es findet sich in der sog Mülinenschen Liederhandschrift, die zwischen 1552 und 1562 geschrieben wurde (Bächtold, Anm. S. 122 ff.) als Nr. 51. Gedruckt bei Liliencron, Die histor. Volkslieder, Bd. 4, S. 468 ff. (Nr. 573). 22 Strophen. In der Überschrift ist Jacob Růff genannt. Der Titel heisst: „Ein nüw lied von dem vnbillichen vnd grusamen sturm ouch uberfal der stat Costantz, In der Wiss: Mit lust so wil ich singen."

[1] Zwei Nachdrucke, etwas verändert und ohne die Kupfer und Sprüche kenne ich aus Strassburg: 1. „Fischbüchlin, von der Natur und eigenschafft der Fischen Item, Wie man Fisch und Vögel fahen sol Zu welcher zeit auch jeder Visch am besten sey. — Getruckt zu Strassburg bey Christian Müller 1578." 8°. (Univ. Bibl. Erlangen). 2. „Ein schön Neuw Fischbüchlin, Von der Natur vnnd eygenschafft der Fischen. Item, Wie man Fisch vnd Vögel fahen soll. Zů welcher zeit auch jeder Visch am besten sey. — Gedruckt zu Strassburg bey Jost Martin." (1610; Basel: H f XI 21).

Die erste Strophe lautet: „Mit lust so will ich singen
Costanz zů lob und ehr,
ir alt lob fürher bringen,
das 'sghan hat wyt und ferr,
davon sy gwalt und frevenheit
in gfar und leid hat zwungen
wider die billicheit."

Schlusstrophe: „Der uns das lied hat gemacht,
der ist von Costanz kon,
hat got syn wort nie veracht,
darf ouch dar wider gon,
er trůwet got noch sovyl mer
er werd sy wider bringen,
in ir alt los und ehr."

Das Lied ist auch erwähnt bei Tobler, Schweiz. Volkslieder, in der Einleitung des 1. Bd., S. XLIV; in Wellers Annalen I, Nr. 232, der aber offen lässt, ob es gedruckt worden sei oder nicht; Liliencron vermutet, es werde, wie wohl die meisten Stücke der Liedersammlung, Abschrift eines Druckes sein. Bächtold führt das Lied S. 402 an.

Das Gedicht ist ganz protestantisch. Es behandelt den Überfall der Spanier auf Konstanz, 1548. Im gleichen Jahre musste sich Konstanz an Österreich ergeben. Der Kaiser hatte nämlich am 6. Aug. 1548 die Reichsacht über die Stadt ausgesprochen; am 14. Okt. rückten die österreichischen Truppen ein. Diese Ereignisse werden von Ruf erzählt.

Das gleiche Thema behandeln bei Liliencron, ausser dem Liede von Ruf (Bd. 4, Nr. 573), die Lieder Nr. 574—577. Nr. 574 ist auch bei Weller, Annalen, I, Nr. 232, aufgezählt.

Die Nr. 573—75 sind gleich nach der Übergabe der Stadt von Reformierten gedichtet, 576 von einem Katholiken, und 577 als Antwort darauf von einem Reformierten etwas später.

Es scheint mir nicht ganz sicher zu sein, dass das Lied tatsächlich von Ruf gedichtet sei, trotz seiner Namensnennung in der Hdsr. Ich möchte es viel eher Jakob Funkelin zuweisen, der aus Konstanz stammt und bis zum Überfall im Jahre 1548 dort Geistlicher war, worauf er in die Schweiz einwanderte[1]. Der Verfasser des Liedes scheint doch in recht nahen Beziehungen zu den ganzen Vorfällen gestanden zu sein; die ersten Zeilen der Schlusstrophe: „Der uns das lied hat gemacht, der ist von Costanz kon" haben wohl auch mehr Gewicht, wenn sie sich auf eine kürzlich geschehene Tatsache beziehen. Ruf hingegen wäre doch sicherlich schon etwa 15 Jahre von Konstanz fern gewesen und hätte kaum mehr ein solches Interesse aufbringen können; zudem fühlt er sich, gerade in seinen politischen Dramen, durchaus als Eidgenosse. Das Lied wäre ferner das einzige von Ruf (es ist auch nirgends erwähnt), während Funkelin noch andere Gedichte gemacht hat. Dazu kommt noch, dass mit ziemlich starken Ausdrücken gegen den Papst und die katholische Lehre („menschenler") geeifert wird, und bewusst die „heilg götliche schrift" dem entgegengehalten. Letzteren Standpunkt vertritt Ruf zwar auch, aber im allgemeinen mässigt er sich doch ziemlich in seinen Ausfällen gegen die Ka-

[1] Bächtold, S. 347.

tholiken (ausgenommen etwa den Weinberg). Zu Funkelin als einem Geistlichen, der dazu gerade noch um seine Stellung gekommen ist und flüchten musste, würde der ganze Tenor der inneren Anteilnahme und Erregtheit eher passen.

Gesner zählt in seiner Bibliotheca universalis (1545) noch zwei weitere Werke Rufs auf, die aber wohl als verloren zu gelten haben:

1. „catalogum scripsit, quo continentur medicorum fere omnium et astrologorū nomina cum figuris. Is breui apud nos excudetur in tabula trium forte chartarum: ita ut affigi liceat in parietem" Ob dieser Wandkatalog trotz Gesners brevi tempore jemals gedruckt wurde, ist unsicher.
2. „Quatuor . . . fabulas Germanicis metris composuit nondum excusas, quae inscribuntur: . . . De stupro Paulinae nobilis ac pudicissimae matronae Romanae dolo sacerdotum in aede Isidis illato: cuius meminit Josephus libro 18. Antiquitatum, et Hegesippus lib. 2 de excidio Hierosolymorum cap. 14." Alle späteren Erwähnungen dieses Spieles beziehen sich auf obige Stelle; Goedeke datiert es sogar auf 1545 (Gengenbach, 2. Bd., S. XIX, Anm. 12).

   Diese Notiz erscheint mir ziemlich verdächtig. Ruf hat fünf biblische und zwei eidgenössisch-politische Dramen verfasst; dass er nun auf einmal einen Stoff aus der Antike wählen sollte, ist wohl eher etwas abliegend. Zunächst einmal hat er keine intimeren Beziehungen zur Antike, dann liegt ihm aber auch das Motiv nicht; in seinen Werken kommt ein ähnliches Motiv nur in der Szene von Potiphars Weib im Joseph vor, wo es aber ganz nebensächlich behandelt wurde. Möglicherweise wollte er ja etwas ähnliches schaffen wie Bullingers Lucretia oder Sixt Bircks Susanna. Wie er andere Stoffe überarbeitete, hätte er vielleicht nach dem Vorbild der Lucretia ein ähnliches Spiel, auch aus der Antike, dramatisch gestalten wollen.

   Doch besteht auch die Möglichkeit, dass Gesner ein Irrtum unterlaufen ist. Übrigens ist gerade in jener Zeit, ca. 1545, bei Augustin Friess die vermehrte Ausgabe der Susanna des Sixt Birck gedruckt worden (ohne Jahr). Ihr Bearbeiter ist unbekannt; Herrmann glaubt, er könne schwerlich mit einem der übrigen Zürcher Dramatiker identifiziert werden[1]. — Über das Motiv der Matrone Paulina vgl. die Anmerkungen Österleys zur Ausgabe von Kirchhoffs Wendunmuth[2], der die Geschichte in seinem 6. Buch, Nr. 238[3] erzählt. Ausser den frühen und den italienischen und andern romanischen Quellen werden dt. Belege ziemlich spät aufgeführt, so etwa: Goltwurm, Wunderzeichen, 1567; Scherz mit der warheit, 1563; Hondorff, 1572; Montanus, Wegkürzer, 1590; Ayrer, der verlarfft S. Franciscus

Irrtümlicherweise wurden in verschiedenen früheren Werken Spiele Ruf zugeschrieben, die nicht von ihm verfasst sind. So:

Spiel von Abraham (Leu, Helvet Lexicon; v. Arx, St. Gallen; Goedeke, Gengenbach; Hungerbühler; Kottinger in seinem Etter Heini; Wyss in der ADB), stammt von Hemmann Haberer und ist 1562 in Zürich bei Froschauer gedruckt worden.

[1] Herrmann, Forschungen, S. 454.
[2] Bibl. des Literar. Vereins, Stuttgart, Bd. 99, S. 152.
[3] id., Bd. 98, S. 183 f.

Spiel von Lazarus, Zürich 1552 (Leu, Helvet. Lex.; v. Arx, St. Gallen; Goedeke, Gengenbach, c. 1550, der damit vielleicht Funkelins reichen Mann und armen Lazarus meint; Hungerbühler; Kottinger in seinem Etter Heini; Wyss in der A D B); gemeint ist Jakob Funkelins Auferweckung des Lazarus, 1552 in Zürich bei Froschauer gedruckt.

Spiel von der Geburt und Empfängnis Christi, Zürich 1552 (Leu, Helvet. Lex.; Goedeke, Gengenbach; Hungerbühler; Kottinger in seinem Etter Heini; Wyss in der A D B), stammt von Jakob Funkelin und ist 1553 bei Froschauer in Zürich gedruckt worden.

Folgende Angaben sind noch richtigzustellen: Vulliemin[1] führt an: „Sogar das Theater war hebräisch, griechisch oder lateinisch. Man gab den Plutus von Aristophanes, den Hiob des zürcherischen Dichters Rüff . . .“; Kottinger spricht nach dieser Stelle von einem lateinischen Hiob Rufs. — Der Hiob ist deutsch; Ruf hat keine lateinischen Dramen verfasst

Koberstein[2] erwähnt Rufs Tell „einen Stoff, den der Dichter schon früher in einer Comedia de Wilhelmo Tello behandelt hatte“. — Ruf hat nur einen deutschen Tell als Überarbeitung des alten Urnerspieles geschrieben.

G. v. Wyss in der A D B: „Eine 1529 . . . aufgeführte Komödie von dem reichen Mann und dem armen Lazarus könnte wohl auch zu Rufs Lazarus von 1552 in Beziehung stehen.“ Funkelins Lazarus von 1552 ist eine Auferweckung des Lazarus. Hingegen stammt von Funkelin auch ein reicher Mann und armer Lazarus (1550 in Biel aufgeführt, 1551 in Bern gedruckt), der eine Erweiterung des Zürcher Lazarus von 1529 ist.

Aufführungen von Rufs Dramen.

An Aufführungen von Rufs Dramen sind mir folgende bekannt geworden:

1. Hiob.

1535 in Zürich. Im Basler-Ex. des Hiob von 1537 steht am Schlusse: „Gespilt zů Zürich am acht vnd zwentzigsten tag Junij. In dem jar 1535.“ Stumpff, Schweizerchronik, 1548, 2, 164 b: „Das bůch Job ward zů Zürych gantz zierlich durch die Burgerschafft gespilet auff dem Münsterhof / am 28. Junij 1535.“ — Eintrag in der Zürcher Seckelamtsrechnung von 1535: „. . . so den Joppen gespilt hand[3].“ — Bluntschli[4]: „An. 1535 wurde die Histori Jobs auf dem Münsterhof gespielet, aufgesezt von Jacob Ruff, Steinschneider in Zürich.“ — Dürsteler[5]: „1535 hat Er die Histori Jobs aufgesezt, und sie als eine Comödi auf dem Münsterhof offentlich gespielt.“

1549 in Solothurn (vgl. Bächtold, Anm. S. 58).

[1] Joh. v. Müllers, R. Glutz-Blotzheims und J. J. Hottingers Geschichten Schweiz. Eidgenossenschaft, fortgesetzt von L. Vulliemin; 8 Bd., S. 211, Anm. Zürich 1842

[2] Aug. Koberstein, Gesch. der dt. Nationalliteratur. 6. Aufl. Leipzig 1884. I. Bd., S. 403.

[3] Bächtold, Anm. S. 83.

[4] Bluntschli, Memor. Tigur., 1742. S. 96.

[5] Dürsteler, Zürch. Geschlechterbuch, Fol. 335.

1558 in Strassburg. Im Titel des bei Thiebolt Berger (o. J.) gedruckten Job heisst es: „. . von einer löblichen Burgerschafft zů Strasburg im jar 1558. gespilt worden.“ Das Stück ist eine Bearbeitung von Rufs Spiel, etwas gekürzt, Jobs Söhne, Töchter und Knechte tragen Namen. Rufs Name ist nicht erwähnt.

1574 in Schaffhausen (vgl. Bächtold, Anm. S. 218); es wird allerdings nur ein Hiob ohne Verfassernamen erwähnt; immerhin ist es wohl möglich bei den zahlreichen Drucken von Rufs Hiob, dass es sich hier um diesen oder doch um eine Bearbeitung (wie in Strassburg) handelt. Gespielt unter Sebastian Grübel.

2. *Weingarten.*

1539 in Zürich. Im Titel der Hdsr. steht: „gespiltt zů zuirich von einer loblichen burgerschafft / Im Jaar alss man zaltt 1539 / Am 26 tag Meyen / was pfhingst Montag.“ — Möglicherweise bezieht sich darauf auch ein Posten in der Seckelamtsrechnung 1538/39[1]: „. . . . zum spil am Münsterhof“.

3. *Joseph.*

1556 in St. Gallen. Scherer[2]: „23. Febr. 1556 ‘hat man ein Spiel auf dem Markt gehalten von dem Joseph . . . hat 2 Tag auf einander gewähret.’ (Wahrscheinlich das Spiel von Josephen. Zürich . . . 1540).“

1563 in Solothurn (vgl. Bächtold, Anm. S. 218). Kein Verfasser angegeben. Es handelt sich wohl entweder um Ruf oder um Hans von Rüte.

1597 in Schaffhausen. Bächtold gibt[3] keinen Verfasser an; hingegen verzeichnet Weller[4]: „Am 17. und 18. Aug. 1597 wurde auf S. Johanns Kirchhof Jac. Rueffs Historia Josephi dargestellt . . . . (Nach der hdsr. Chronik Im Thurns, eines der Mitspieler) “ Wellers Angabe ist aber blosse Vermutung, da die Originalnotiz nach gütiger Mitteilung von Dr. Henking, Stadtbibliothekar, so lautet: „Historia Josephi ist 17. u. 18. Aug. von junger Burgerschaft uf S. Johans Kirchhof gespielt, da vil auch fremd Volk zugesehen. Ich hab König Pharaonis person agirt, welches unsern Eltern wegen Cron, Scepter und anderm vil gekostet. Unser Actor war Hieronim. Lang, Glassmahler, dem Herr Joh. Jezeller, als von Unsern Herren zugeben worden“ (im Diarium Junker Hans im Thurns, Bl. 3 b; Msc. Scaphus. Nr. 49).

4. *Tell.*

1545 in Zürich. Der Titel des Spieles trägt folgenden Vermerk: „. . . gespilt am nüwen Jarstag von einer loblichen vñ jungē burgerschafft zů Zürich / im Jar als man zalt M. D. XLV.“ — In Rufs Kalender auf 1545[5] findet sich am 4. Jan. folgender hdsr. Eintrag: „Spilt man Wilhelm Tellen vff dem Münsterhof Zürich.“ — Die Seckelamtsrechnung von 1544/45 enthält folgenden Posten: „12 Pfd. den jungen knaben, so des Tällen spil gespilt haben, zu vereerung, erkennt ein Rat am 10. Jenner 1545[6].“

[1] Bächtold, Anm. S. 83.
[2] G. Scherer, St. Gall. Hdsr, Aufzählung von Spielen, S. 75 f., Nr. 2.
[3] Anm. S. 61.
[4] Weller, Annalen, II, S. 294.
[5] Ex. in Zürich, Msc. D. 269.
[6] Bächtold, Anm. S. 84.

5. *Adam und Eva.*

1550 in Zürich. Auf dem Titelblatt des Spieles steht: „Gespilt von einer loblichen burgerschafft Zürych / vff den 9. vnnd 10. tag Junij / im 50. Jar." — Im Lassbüchlein auf das Jahr 1550[1] steht hdsr. zum 9. und 10. Juni: „ward historia mundi gspilt Zürich biss vff den sündfluss." — Nach der Seckelamtsrechnung wurde die vererung den Schauspielern am 14. Höwmonat ausbezahlt[2]. — Bluntschli[3]: „An. 1550 wurde zu Zürich von der Jugend auf dem Münsterhof eine Comedi gespielet, von Erschaffung der Welt."

6. *Passion.*

Hier sind die Dinge etwas verwickelt. Ob Rufs Passion jemals aufgeführt wurde, lässt sich wohl kaum mehr feststellen, wenigstens nicht mit den folgenden Tatsachen:

Bluntschli[3]: „An. 1601, im Mey, spielten die Lateiner-Knaben die Königin Esther offentlich auf dem Münsterhof. Und eine An. 1544 über das Leyden Christi." — Rufs Passion hat im Titel folgende Zusätze: „Das lyden . . Christi . , ., in verss oder rymē wyss gesetzt, also das man es spylen möcht. . . . Gemacht im Jar 1545." (Die Bemerkung von Bächtold, S. 325, dass im Jahre 1545 es auch Gesner nenne, ist nicht ganz präzis; Gesner nennt es 1545 als schon fertig, aber noch nicht gedruckt[4]; es könnte demnach gut schon früher entstanden sein). Wenn wir von Druckfehlern absehen, so lassen sich obige Angaben nicht gut miteinander in Einklang bringen, besonders auch, da es scheint, als sei Rufs Spiel bei der Drucklegung noch nicht aufgeführt worden. (Aufführungen werden ja auch meist im Titel vermerkt.) — Nun gibt es in Zürich aber eine hdsr. sog. Auferstehung (Msc. C 79 a). „Möglicherweise ist es das Stück, welches nach der Nachricht Bluntschlis 1544 in Zürich aufgeführt wurde, — freilich kein Leiden Christi, sondern ein Auferstehungsspiel[5]." Bächtold glaubt allerdings, dass es schon älter sei und noch in die Zeit vor der Reformation zurückreiche. Da es absolut keine religiöse Polemik aufweist und mehrere Marienszenen enthält, könnte dies sicherlich stimmen[6]. Die Auferstehung deutet durch ihre Namen und ihre ernste Haltung eher auf einen gelehrten Verfasser; wenn man in Bluntschlis Nachricht die Lateinerknaben als Spieler auch auf die Aufführung von 1544 übertragen darf, so würde sich das sehr gut miteinander vereinigen lassen.

Ich möchte also am ehesten, sofern Bluntschlis Mitteilung glaubwürdig ist, sie auf die Auferstehung beziehen, und annehmen, dass Rufs Passion nicht zur Aufführung gelangte, sondern nur Lesedrama blieb. Gerade in

[1] Lassbüchlin . . . des Valentin Bütz1in. Ex. in Zürich, Msc. D. 269.
[2] Bächtold, Anm. S. 84.
[3] Mem. Tig., 1742, S. 96.
[4] Bibl. univ., 1545, S. 362.
[5] Bächtold, S. 330.
[6] Damit fällt dann allerdings Bächtolds Anm. S. 209 dahin: „Möglicherweise ist der Dichter oder Erneuerer der Züricher Auferstehung doch Jakob Funkelin"; d. h. er käme nur noch als ev. Erneuerer in Betracht, da er 1562 in Biel die Darstellung einer „Auferstehung und Auffahrt des Herrn" leitete (die aber nicht identisch mit der Zürcher zu sein braucht). — Die Zürcher Auferstehung ist die Grundlage von Jos Murers „Auferständnis", 1566 in Winterthur gespielt.

protestantischen Kreisen war ja immer eine grosse Abneigung gegen ausgesprochene Passionsdarstellungen, während eine Auferstehung das Peinliche doch wesentlich umging.

Auf jeden Fall sind Nachrichten über die Aufführung der Rufschen Passion mit grosser Vorsicht aufzunehmen. So: Holstein[1]: „In der Schweiz entstand das Spiel (gemeint ist die Passion) Jakob Rueffs, das 1544 in Zürich gespielt wurde, ebenso die Auferstehung Christi", der einfach beide Spiele 1544 aufgeführt sein lässt. Ebenso ist Wellers Annahme abzulehnen, der 1544 das Leiden Christi gespielt sein lässt; eine Fortsetzung davon sei das hdsr. Fragment von der Auferstehung „das nach den Korrekturen zu schliessen Rueffs Konzept gewesen sein muss"; das gespielte Leiden Christi sei wohl nur ein Auszug des grossen Passionsspieles von Ruf, das als ganzes wahrscheinlich nie aufgeführt wurde[2].

Die Schwierigkeit, dass Bluntschli von einem „Leiden Christi" spricht (was auf Rufs Titel deuten würde), wo es sich wohl eher um die Auferstehung handelt, könnte durch eine Verquickung der beiden Fakten (Aufführung und Rufs Drama) zu erklären sein, da die Nachricht erst von 1742 datiert ist.

Bächtold gibt in den Anm. S. 57 ff. und S. 218 folgende
deutsche Aufführungen in Zürich:

1504 Spiel von unsern Heiligen (Felix und Regula)
1514 Neujahrsspiel „von den alten und jungen Eidgenossen"
1529 Der reiche Mann und der arme Lazarus
1535 Binders Acolastus
Rufs Hiob, am 28. Juni, auf dem Münsterhof
Die Kindheit Christi
(Der S. 218 erwähnte „Verlorene Sohn" dürfte doch wohl Binders deutscher Acolastus sein.)
1538/39 Fastnachtspiel zu Ehren der Winterthurer
1539 Rufs Weingarten, am Pfingstmontag 26. Mai
1540 Reicher Mann und armer Lazarus (von 1529)
1543 Reicher Mann und armer Lazarus (von 1529)
1544 Leiden Christi ? (vgl. Passion, unter den Aufführungen Rufscher Dramen)
1545 Rufs Wilhelm Tell, am 4. Jan., auf dem Münsterhof
1548 König Salomon
Bacchus
Hans Rudolf Manuels Weinspiel
1550 Rufs Adam und Heva, auf dem Münsterhof
1560 Jos Murers Jungmannenspiegel
1565 Jos Murers Absolon
1567 Jos Murers Esther
1570/71 Der verlorene Sohn
1575 Jos Murers Zorobabel[3], auf dem Münsterhof
1594 Susanna, in der Wasserkirche[3]

[1] Reformation im Spiegelbilde, S. 133.
[2] Weller, Volkstheater, S. 162 f.
[3] Werdmüller, Memor. Tigur., S. 108 f.

1596 Christof Murers Scipio Africanus
1600 Der Mann mit dem Gelde[1]
1601 Esther
1621 Naogeorgs Hamanus, mit dem Vorspiel von Wolf

Ausser Drucken von einigen der obenstehenden Dramen, die ich nicht besonders verzeichne, wurden in Zürich noch folgende Spiele gedruckt (in der Zeit von ca. 1540 bis ca. 1560), ohne dass aber Aufführungen belegt wären:

1540 Rufs Joseph, bei Augustin Friess
ca. 1540 altes Urner Tellenspiel, bei A. Friess
o. J. Utzenstorfer Spiel „Wie man alte Weiber jung schmiedet", Signatur: A. F. (Augustin Friess)
1545 Rufs Passion, bei A. Friess
ca. 1545 vermehrte Ausgabe der Sixt Birckschen Susanna, bei A. Friess
1552 Jakob Funkelins Auferweckung des Lazarus, bei Chr. Froschauer
1553 Jakob Funkelins Geburt Jesu Christi, bei Chr. Froschauer
1562 Hemmann Haberers Abraham, bei Chr. Froschauer.

[1] Werdmüller, Memor. Tigur., S. 108 f.

Hiob.

Das biblische Drama war das Lieblingsdrama zu Beginn des 16. Jahrhunderts. Sehr viel Anregung zu einigen Spielen gaben Luthers Vorreden zur Judith und zum Tobias. Wo ein biblischer, vor allem ein alttestamentlicher Stoff nur einigermassen als Aufführung zu Lehrzwecken verwendet werden konnte, wurde er auch gleich „dramatisiert". Das Buch Hiob erlebte verhältnismässig wenig Bearbeitungen, gegenüber etwa dem Joseph oder der Susanna. Das mag an seiner ausgesprochen dogmatischen Haltung liegen; auch dienen die langen Reden natürlich nicht dazu, in Handlung, in Schaubarkeit umgesetzt zu werden. Daneben allerdings war es menschlich sehr ergreifend.

Die Hiob-Spiele setzen ziemlich spät ein. Auch in Frankreich finden sich Bearbeitungen; so findet sich der Hiob als Spiel im grossen Mistere du viel testament. „Das einzige mittelalterliche Drama, das die Satan-Hiob-Episode enthält, ist das Heidelberger[1]." Das mag ja wohl daran liegen, dass jene ausgesprochen aktive Reformationszeit, wo es zumeist auf den Kampf oder auf Pädagogik und Didaktik ankam, das Buch Hiob nicht so recht verwerten konnte. „Wenn Hiob ... dramatisch gestaltet wurde, so beabsichtigte der Verfasser den leidenden Gerechten darzustellen, der durch gehäuftes Missgeschick zur Herrlichkeit eingeht[2]." Diese Darstellung allein war der Zugang zum Hiob. Und Anklänge nach dieser Richtung finden sich öfters, auch in anderen Spielen und Werken. So z. B. im Zürcher Reichen Mann und armen Lazarus, V. 886 ff.:

„Hör was der gedultig Job spricht
Lass dir das gůt so lieb nit syn
Dass du vergåssest Gotts Herren din"

und V. 573 f.: „Gar wol hab ich im Joben glåsen
Dass hie ist kein blyblich wåsen."

Macropedius schreibt ein Drama Hypomone, worin Hypomone und Graphe eine Reihe von Unglücklichen trösten, wie Hiob, den blinden Tobias und Lazarus; im letzten Akt erscheint Hiob dann

[1] Rudwin, Teufel, S. 46.
[2] Holstein, Reformation, S. 95.

als geheilt[1]. Im Weltspiegel des V. Bolz tritt „Job der gedultig“ im 1. und 5. handel auf. Brant, Narrenschiff:

„Niemans durch gottes ere sich lidt,
Der in gedult ansåh sin sel
Als Noe, Job vnd Daniel[2].“

Ruf selbst kommt in seinem Etter Heini noch einmal kurz auf den Hiob, V. 1044 ff.: „wie hatt der tüfel Jobben than?
hatt er den gwallt nit ghan von gott,
das er vom tüfel ward verspott,
angfochten mit so grosser not,
vil nach ald schier bis in den todt?“

Minor versucht einen anderen Grund für die Hiobspiele anzugeben[3]: „In den allegorischen Dramen ist die Form des Prozesses ebenso beliebt wie im volkstümlichen Fastnachtsspiel. Das Buch Hiob in der Bibel bot ähnliche Motive dar.“ Nun ist allerdings die Prozessform sehr beliebt, doch wird gerade in den Hiobspielen auf das Rechten Hiobs mit Gott wenig Gewicht gelegt; Minor scheint mir hier etwas zu modern zu sehen. Was man im Hiob sah und geben wollte, sagt etwa Narhamer in der Vorrede zu seinem Hiob: „hab ich doch in betrachtung / das es von jnen wolgemeint / auch dieser zeit der Welt fast nůtzlich vnd trôstlich / diese vnd der gleichen gewaltige wunderbarliche thaten Gottes vorzustellen, jnen solchs nicht abschlagen wôllen“ (A 2 b). Und Matthias Holzwart im Vorwort zu seinem Saul (Basel 1571): „ . . . dañ es ist by vilen vnd nit kleines ansehens im won / das Judith / Tobias / Susanna / villeicht auch Job / diweil er in Hebraischen Lyrischen versen beschriben / nit eigētliche geschehene historien / sonder nur also gedichte gottselige spil vñ kurtzweilē zů vff erbauwung der menschē . . . gewesen seyen.“

Dass das Buch Hiob sogar heute noch anregt zu dramatischer Gestaltung, zeigt der in den Münchener Laienspielen von Alexander Faure hrsg. Hiob[4]. Faure trennt sich vom Bibeltext; er versucht, die Menschheitstragödie herauszustellen; bei ihm ist die Hiobfigur ganz in den Mittelpunkt gestellt und allgemein menschlich erfasst, stark verinnerlicht. Was Faure sieht, ist „die Riesentragödie des Menschen, der in seinem Leid an Gott zerbricht und zerbrochen — an sich und Gott verzweifelnd — Gott schauen und hören, an ihm vergehen und an

[1] Creizenach II, 102.
[2] Hrsg. Bobertag, S. 243, V. 22 ff.
[3] Minor, Einleitung zum speculum, S. XXXI.
[4] Münchener Laienspiele; hrsg. von Rudolf Mirbt; Heft 23: Hiob; ein biblisches Spiel; von Alexander Faure; mit einem Nachwort. Chr. Kaiser Verlag, München 1926.

ihm neu werden darf.“ Wenn er auch verschiedenes ändert, so den „schematisch-äusserlichen Ausgleich durch grösseres Glück am Schluss in die Sphäre des Visionär-Symbolischen verlegt“, so lässt er doch die Grundprobleme des Buches unangetastet: das Problem des unerforschlich grausamen Gottes. Denn gerade darin sieht er die Aktualität des Stoffes.

Aufführungen und Drucke des Hiob.

1535 in Zürich: Jakob Rufs Hiob.
1542 Joannes Lorichius, Jobus (Creizenach II, S. III), lateinisch; war auf dem Index (Creizenach II, S. 72, Anm. 2).
1546 in Pulsnitz in der Lausitz: Job des Schulmeisters Johann Narharmer, für Bürger geschrieben.
1547 Hans Sachs, Hiob. Er scheint eine Bearbeitung des lat. Jobus des Lorichius zu sein, denn die meisten Personennamen sind dieselben.
1548 ein Job in Innsbruck gegeben (Minor, Einleitung zum Speculum, S. XLV).
1549 in Solothurn Rufs Hiob gespielt (Bächtold, Anm. S. 58).
1552 in Ulm spielt der deutsche Schulmeister Lamprecht Baumgartner den Hiob (Schön, Gesch. des Theaters in Ulm, S. 63).
1558 in Strassburg eine Bearbeitung von Rufs Hiob gespielt.
1558 in Prag ein lat. Hiob von Schülern gespielt, wohl derjenige des Matthaeus Collinus (Creizenach II, 87; Bahlmann, Lateinische Dramen von 1480 bis 1550, Nr. 74; L. Blass, Theater in Böhmen, S. 20).
1574 in Schaffhausen ein Hiob gespielt, vielleicht derjenige Rufs (Bächtold, Anm. S. 218).
1599 in München Teutsche Comoedia Job durch den Schulmeister Oswald Stadler aufgeführt (archival. Nachricht, vgl. Hammes, Zwischenspiel, S. 57).
1603 Johannes Bertesius, Hiob (mit Dialektszenen).
1603 bat in Danzig ein Hamburger Marionettenspieler vergeblich um Erlaubnis, fünf geistliche Komödien vorführen zu dürfen, darunter: 3. Vom gedultigen Job (Bolte, Danziger Theater, S. 32 f.)

Rufs Hiob.

Da Bächtold, S. 319, nur eine sehr knappe Inhaltsangabe gibt, möchte ich diese ziemlich erweitert und breiter ausführen. Es wird daraus das Vorgehen Rufs und zugleich sein Verwurzeltsein im bürgerlichen Drama der Schweiz in jener Zeit besser ersichtlich.

Zunächst Prolog. Das Spiel beginnt mit den Vorbereitungen zu einem Mahle im Hause von Jobs ältestem Sohn; er befiehlt dem Knecht, seine Brüder und Schwestern dazu einzuladen; er will mit ihnen fröhlich sein: „Dann der lyb ist ye das houptgůt“ (dadurch begeht er natürlich eine Sünde und verschuldet sich vor Gott. Der spätere Tod der Kinder Hiobs soll also doch irgendwie eine Motivierung aus ihrem eigenen Benehmen heraus erhalten; sie sollen nicht einfach blosse Mittel sein, um Hiob bis zum Grunde zu prüfen. — Vielleicht ist diese Auffassung auch im Zusammenhang mit dem Motiv des verlorenen Sohnes; 1535 kam ja in

Zürich Jörg Binders Acolastus heraus; ähnliche Züge auch in den Betrachtnissen des Johannes Kolross, 1532, etc.). Koch und Keller[1] sollen für das Essen und Trinken besorgt sein. — Es folgt eine Szene zwischen Koch, Köchin und Keller, die mit einem Zank der beiden ersten endet. — Der Knecht lädt die Geschwister ein, geht zu seinem Herrn zurück und meldet ihm die Erfüllung des Auftrages. — Die erste Schwester sieht im Mahle ein Unrecht gegenüber dem Vater Hiob; schliesslich aber gehen alle zum Bruder. — Sie werden empfangen und das Essen aufgetragen. — Auch Job, der mit seinen Gästen an einem andern „Orte" sitzt, wird ein Essen gebracht. Das Schwergewicht verlegt sich nun auf diese Seite. Gegenüber der heiteren Fröhlichkeit klingt der ernste Ton bereits an; er wird noch ein paar Mal aufgehalten, verzögert, aber dann bricht es durch, was anklingt immer wieder in jener Zeit in seiner ganzen Schwere und Bedeutung: der religiöse Ernst. Im Anfang des Spieles handelt es sich noch um das typisch praktische Problem des 16. Jahrhunderts: die Erziehung und das Verhältnis von Kindern zu Eltern. So meint der Stattschryber von Jobs Kindern:

„Dann des låben, das sy tryben,
Mag weder Gott noch dwålt erlyden,
Darumb er (d. i. Hiob) doch gantz trurig ist." A 7 b.

Es wird auch bereits das kommende Unheil, das über die Kinder hereinbrechen wird, angedeutet; aber um diese zu bestrafen wegen ihrer Prasserei und ihrem Ungehorsam, nicht als Prüfung für Hiob; ein Gast an Hiobs Tische sagt:

„Ja frylich, frylich sinds im buss,
Sy trinckends als bym totzet vss,
Schryend vnd sind so vollen wyn,
Es wer kein wunder, dstraal schlůg dryn,
Såhest du, wies ein låben hend,
Ich gloub, es nem̃ vor nacht ein end." A 8 a, b.

Der Sprecher tritt auf; er erzählt vom Reichtum des Hiob und vom Gelage der Kinder; er ist ein leichtfertiger Geniesser (am Ethos des 16. Jahrhunderts gemessen!), vertritt seine Ansicht vor Hiob, ja er wirft Hiob sogar unnötige Sparsucht vor (damit soll das Benehmen der Kinder doch etwas gerechtfertigt und in Schutz genommen werden); dann geht er weiter. — Gebet Hiobs. — Neun Engel und Satan erscheinen vor Gott; jeder Engel betet zu ihm. Zwischen Gott und Satan entspinnt sich der Dialog (nach Hiob 1, 7–12), der damit endet, dass Satan Hiob versuchen darf. — Kurze Beratung der Teufel; sie wollen Kriegsleute dazu bringen, Hiobs Gut zu plündern. Der Plan wird gleich ausgeführt. — Die erste Kriegstruppe will Hiobs Rinder und Maultiere rauben, was auch geschieht. — Genau gleich treibt die zweite Kriegstruppe die Kamele weg. (Es wurde wohl ein richtiges kleines Gefecht inszeniert mit Schiessen oder sonstigen Feuereffekten). — Die vier Knechte entfliehen und bringen Job die Meldung. Hier kommt nun das eigentliche Hiobdrama (das Geschehen der Bibel) zum Durchbruch. Es handelt sich nicht mehr um die Bestrafung der Kinder, sondern um die Prüfung von Hiob. Hiob schickt sich in den Willen des Herrn. — Satan vor Gott, erhält die Macht über den Leib Hiobs, nur darf er sein Leben nicht nehmen. — Teufelsberatung: sie wollen Hiob mit Schwären bedecken. — Führen den Plan aus. Hiob auf dem Misthaufen. Sein Weib schmäht ihn und will ihn verlassen. Sie wird getadelt von der alten Steinbrüchlin

[1] Keller ist der zeitgemässe Ausdruck für Kellermeister.

(Zürcher Geschlecht; handelt es sich vielleicht um eine Porträt-Schilderung?). Die Weiber verlassen Hiob. — Die vier Freunde kommen. (Zunächst reden nur Baldad, Sophar, Eliphas; von Elihu ist gar nicht die Rede; Sophar fordert sogar auf: „jr lieben, lond vns gon all dry"!, und trotzdem ist dann Elihu später einfach da, wie übrigens in der Bibel auch. Dieser Vorgang zeigt, wie stark Ruf von seiner Bibelvorlage abhängig ist.) Es folgen nun genau nach der Bibel die Reden der Freunde und Hiobs Antworten. Dann spricht der Herr aus dem Wetter, Job antwortet; Herr; Job. Es folgen ein paar kleinere Reden zwischen dem Herrn, Job und den Freunden, wobei Job den Herrn um Verzeihung für die Freunde bittet. — Job bekleidet sich neu; während dieser Zeit hält ein junger Knabe eine längere Rede mit moralisch-belehrendem Inhalt, Erinnerung an den Tod, und Anrufung der Eidgenossenschaft (was sehr bezeichnend ist für Ruf und das politische Interesse jener Zeit in der Schweiz).

Hiobs Freunde und sein Hausgesinde kommen zurück. Zunächst versöhnen sich die vier Freunde mit ihm. Dann begrüsst ihn seine Frau. „Elsa on sinn" schimpft auf sie, wird aber von einem Küchenknecht weggezogen. Job verzeiht seiner Frau. Das Festmahl wird zubereitet. Koch-Köchin-Zankszene. Das Essen wird aufgetragen. Der Sprecher tritt wieder auf; erkundigt sich nach dem Schicksal der Kinder (wodurch der Kreis des Spieles zum Anfang hin geschlossen wird).

Herold-Schlussrede; darin Ermahnungen ausgesprochen, der Sinn des Spieles (der aber bezeichnenderweise nicht in der Hiobsfigur liegt), und am Schluss der Dank an die Stadtväter für ihre Unterstützung des Spiels.

Als Vorlage für seinen Job nennt Ruf selbst die „Gschrifft", d. h. das Buch Hiob. Damit war in jener Zeit der biblischen Dramen bereits eine gewisse Garantie für ein zum mindesten beachtenswertes Spiel gegeben. Es handelte sich nur darum, dem Bibeltext möglichst genau zu folgen, ihn auf jeden Fall nicht zu entstellen oder gar eigenwillig zu behandeln. Nicht ein Drama oder eine Komödie in unserem heutigen Sinne, nicht Spannung und Lösung, nicht Problematik und Konflikte, nicht psychologische Erklärungsversuche oder möglichst sachliche Projektionen realer Welt sollten gezeigt werden; sondern man wollte wirklich Geschichte aufführen, biblische Geschichte, man erzählte, wie diese wichtigen Ereignisse abliefen. Die Stoffe waren ja auch bekannt; der Dichter konnte nicht spannen und mit einem überraschenden Schluss alles lösen; er wollte nur schildern. Und man sass da und sah; man schaute und hörte, mit allen Sinnen war man dabei; aber trotzdem war man erdennah, man kannte alle Spieler, man hatte Essen mitgenommen für die lange Vorstellung. Wohl waren es Freunde, Bekannte, Mitbürger, die da spielten, aber sie sprachen Worte mit bedeutendem Inhalt, Worte aus der heiligen Schrift. Und die Worte wurden zum Träger von Lehren, von Ermahnungen, die man nicht müde wurde, anzuhören. Man war durch das Erlebnis der Reformation aufgepeitscht, hinzugedrängt zu den religiösen

Fragen. Aber die Flamme echter, intensiver Erregtheit begann bald trübe zu werden; das Diesseits verlangte sein Recht. Man erlebte die religiöse Spannung abgeblasst in den rein praktischen Nutzanwendungen, in moralischen Lehrsätzen und frommen Ermahnungen. Das war es, was man schildern und begreifbar machen konnte; das war es, was auch alle begriffen, und worin alle die Zeit begriffen und miterlebten, wie sie es eben konnten. Daher die grosse Masse der Zuschauer an allen diesen Aufführungen.

Gerade Rufs Hiob versucht manchmal jenes Letzte zu streifen, was nicht in Worte gefasst werden kann, was wohl nur der Ekstatiker in der unio mystica erleben kann, was man nur stammeln kann: die religio, die Bindung an Gott und von Gott. — So muss sich der Spieldichter begnügen, Moral an Stelle von religiösem Erlebnis zu setzen und zu geben; ja man identifiziert beides; man glaubt, mit dem Anhören und Beherzigen von guten Grundsätzen Gott in sich aufgenommen zu haben. — So verfällt auch Ruf immer wieder in die Moral, ins Predigen. Und im Grunde war ja das Spiel jener Zeit (nicht die Schulaufführungen natürlich!) nur eine grosse Predigt, die in schaubare Handlung aufgelöst war, dafür aber um so eindringlicher wirkte: man sah den Tod, den Teufel, man erlebte mit das schreckliche Ende der bösen Menschen und den Triumph der Guten und Duldenden.

Dort, wo die Dichter moralisieren, fühlten sie sich ja auch in ihrem Element; man spürt förmlich, wie sie nun viel zu sagen haben, Wesentliches zu sagen haben. Bei Ruf ist das in allen seinen Dramen deutlich; er ist getragen und getrieben vom Ethos.

Schon in der Heroldsvorrede geht es zunächst nicht um Hiob und sein Verhältnis zu Gott, sondern um praktische Moralanwendung. Die Kinder folgen Hiob nicht; also werden sie bestraft:

„Als jm wůchsen auff seine Kind,
Tribens mutwill vnd theten sünd;
Das was dem frommen Vatter leid,
Halff aber nichts was er jhn seit
. . . . .
(Gott) sicht also ein weyle auff,
Schlecht darnach mit eim schlegel drauff,
Das der Reich Mann in einer stund
Hingeht mit Leib vnd Seel zugrund."

Durch diesen eher unmotivierten Übergang kommt der Herold auf Hiob selbst. Er zieht aber sofort eine weitere Lehre, anknüpfend an den „reichen Mann": durch die christliche Nächstenliebe könne der Reiche sich vor Gott erhalten; aber

„Wo Gottsforcht brist, da ists alls auss:
So giengs ins Joben Kinder hauss;
Der was ein frommer Biderman,
Vil glůck vnd heyl das gieng jn an,
Der Herr bschehrt jm als was er wolt,
Aber seine Kind erzürnten Gott;
Dardurch kam er in spott vnd schand."

Gerade aus dieser Stelle sieht man klar, wie wenig das eigentliche Hiobthema (seine Bewährung und Rechtfertigung vor Gott) den Dichter im Grunde beschäftigt, ja, dass er es aus seiner Zeitbedingtheit heraus wohl auch gar nicht richtig sehen konnte. Nach obigem Zitat sieht es beinahe aus, als ob Job für seine Kinder büssen müsste, als ob er um ihretwillen gestraft würde; während er doch nur geprüft werden soll, auch mit dem Tode seiner Kinder. Job kommt überhaupt nie in Schande und Spott; aber er muss sich bewähren, muss duldend ertragen. Doch die Reformationszeit, die stark wiederum bedingt ist durch die alte germanische Gesittung, das alte germanische Ethos, ist gerade dadurch nur aktiv eingestellt, nicht pathisch. Vor allem in Zürich, wo Zwingli und Bullinger als ausgesprochene Politiker und Tatmenschen, Ethiker, den Ton angaben, ist das Wollen und Handeln die Hauptsache, nicht die Schau, die Hingabe. Aktivität hat für den Dulder kein Verständnis; nicht dieses Problem wird aus dem Buche Hiob herausgelesen; man erkennt darin eine Möglichkeit, anfeuernde Lehren zum guten Leben, zur guten Tat anzubringen; man streift wohl die passiv-duldende Seite, kann ihr aber nicht gerecht werden, man muss sie erwähnen, weil man die langen Bibelreden nicht eliminieren darf aus Ehrfurcht vor dem göttlichen Wort; aber erwärmen kann man sich nur dann, wenn man eifern kann und belehren, wirken durch Worte.

Ruf setzt Hiob 1, 4 und 13 in Handlung um, und beginnt mit dieser Exposition, die er selbständig ziemlich breit ausführt. Erst mit 1, 6 ff. erfolgt der engere Anschluss an die Bibel. Wie Ruf dabei vorgeht, mag an folgenden Beispielen gezeigt werden:

Buch Hiob, Kap. 1	Rufs Hiob
6: Nun geschah es eines Tages, dass die Engel kamen, sich vor Jahwe zu stellen, und auch der Satan kam unter ihnen.	Anweisung, B 2 b: Yetz kumpt ein völckle Gottes / vnd růfft zů Gott / vnd vnder jnen der Satan. (Es folgen die Gebete der neun Engel, da hier eine günstige Gelegenheit zur Anbringung von Gebeten sich darbietet).

7: Da fragte Jahwe den Satan:
Wo kommst du her?

Der Herr zum Tüfel.
Hôr mich, Satan, wo kumpst du har?
Din sachen thů mir offenbar
Wo du vmbzüchst in dem land
Das offenbar du mir alles sand
Das du also louffst über dheid
Was hast im sinn, da gib mir bscheid,
Ich sehn wol, du rüst etwas zů
Diewyl du låbst, so hast kein růw
Aber ich gib dir kein gewalt
Das du allwåg thůyst wies dir gfalt.

Der Satan antwortete Jahwe und sprach:
Von einem Streifzug auf der Erde und vom Umherwandeln auf ihr!

Satan.
Du Herr, was fragst mich so åben
Ich weiss dir wenig antwort zgåben
Ich bin das gantz land durchzogen
Mich hat der won bisshar btrogen
Was du mich fragst, weist vorhin wol
Drumb ich dir nit antworten sol.

8: Da sprach Jahwe zum Satan:
Hast du wohl acht gehabt auf meinen Knecht Hiob, dass es seinesgleichen niemand auf Erden gibt, so unsträflich und rechtschaffen, gottesfürchtig und dem Bösen feind?

Der Herr Gott.
Vergåbens hast dich nit hår gmacht
Lieber, hast du nit etwan acht
Vff Joben, minen frommen knecht,
Des wandel vor mir gwüss ist grecht.
Er mydt das bôss vnd thůt das gůt
Fürwar er hat sich selbs in hůt
Er fôrchtet Gott on vnderlass
In all sin sachen halt er mass.

9: Der Satan erwiderte Jahwe und sprach:
Fürchtet Hiob Gott etwa umsonst?

Satan.
Oho, meinst du, das dich Job
Vmb sunst also vergåbens lob?
Hast du jm nit sin gmach vnd huss
Nach allem wollust gmachet vss?
Vnd all sin haab so wol verwart
Drumb er in dinem willen fart,
Gsågnet das werck siner henden
Das er dich zwar nit kan schenden,
Sin gůt sowyt vssgspreit im land,

10: Hast nicht du selbst ihn und sein Haus und alles, was ihm gehört, rings umhegt?

Seiner Hände Arbeit hast du gesegnet

und seine Herde hat sich im Lande ausgebreitet.

11: Aber recke nur einmal deine Hand aus und taste an alles, was ihm gehört, so wird er dir sicherlich einen Fluch ins Gesicht schleudern.

Streck aber vss din rechte hand
Das ich jn bring vmb was er hat
So wirt er denn eins andren zradt.

12: Da sprach Jahwe zum Satan: Wohlan, alles, was ihm gehört, sei in deiner Gewalt; nur wider ihn selbst recke deine Hand nicht aus!

Der Herr Gott.
So gang recht hin, ich gib dir gwalt
Mit sim ghůt zhandlen wies dir gfallt
Doch an sim låben thů jm nüt
Dann ich dirs selbig gar verbüt.

In der Bibel folgt nun gleich die Meldung der vier Boten. Dieser Sprung ist für das Auge des Zuschauers zu gewagt: man will den richtigen Ablauf der Geschehnisse sehen: was sich in Wirklichkeit vollzieht, so soll es das Drama auch darstellen. Zudem bietet sich Gelegenheit, eine Teufelsszene einzuschalten. Dann erfolgt der Überfall der Kriegsleute. Beides Szenen, die sich ein Dramatiker jener Zeit durchaus nicht entgehen lassen darf.

Die Meldung der Boten folgt wieder dem Bibeltexte 1, 14—19.

Die zweite Unterredung Satans mit Gott, 2, 3—6, wird von Ruf übernommen. 2, 7 gibt Anlass zu einer Beratung der Teufel. 2, 9: „Da sprach sein Weib zu ihm: Hältst du noch fest an deiner Frömmigkeit? Verfluche Gott und stirb!" ist bei Ruf zu einer Rede von 26 Versen ausgearbeitet (typisch die Freude am Schimpfen der Frau).

Die Reden der Freunde und Hiobs Antworten folgen der Bibel. Zum Teil sind sie fast wörtlich übernommen, sogar mit Ausdrücken, die Ruf sonst sicher fern liegen würden. Einzelne Partien der Reden sind von Ruf übersprungen und ausgelassen. Das eigentliche Hiobproblem ist von Ruf wohl kaum erfasst worden in seiner grossen Tragik; man vergleiche die entsprechenden Stellen:

Hiob 7, 20 f.

Habe ich gesündigt — was kann ich dir antun, du Hüter der Menschen? Warum machst du mich zu deiner Zielscheibe, und dass ich mir selbst zur Last bin? Und warum vergibst du meine Sünde nicht und verzeihst meine Schuld? Denn schon lege ich mich in den Staub, und suchst du mich, so bin ich nicht mehr.

Ruf, C 5 b:

O menschen hůter was han ich not
Morn sůcht man mich so bin ich todt
Dann es mag doch nit besser werden
Biss man mich deckt mit kůler erden.

Die Anklagen Hiobs in der Bibel 9, 15; 9, 20; 9, 21 f. werden von Ruf nicht in ihrer Schwere ergriffen; innerlich steht er wohl den Freunden des Hiob näher: deren Argumente sind ihm verständlich und einleuchtend und scheinen ihm von wirklicher Frömmigkeit durchdrungen zu sein. So verwendet Ruf auch nicht 13, 3 und die für Hiob doch so wichtigen Herausforderungen und Anklagen Gottes, 13, 23—28. — Was Ruf aus dem Bibeltexte vor allem übernimmt sind die konkreten, praktischen Beispiele und Fragen, die Volksfrömmigkeit, nicht aber der eigentlich ernste, theoretisch-dogmatische Kampf, um den es geht. — Die ziemlich vielen Bilder in den Reden bei Ruf sind beinahe alle der Bibel entlehnt.

Hiob 42, 9 f.: „Da gingen Eliphas von Teman, Bildad von Schuach und Sophar von Naama hin und taten, wie Jahwe ihnen geboten hatte; und Jahwe nahm Rücksicht auf Hiob. Und Jahwe hatte das Geschick Hiobs gewendet, als er für seine Freunde betete; und Jahwe liess alles, was Hiob früher besessen hatte, auf das Doppelte anwachsen" — wird von Ruf in sechs Reden umgeformt: Eliphas, Baldad, Gebet Jobs, Herr Gott, Job, Herr Gott.

42, 11 verwendet Ruf zu seiner Schlusszene: dem Mahle bei Hiob; dieses bietet ihm Gelegenheit, noch einige Gesindeszenen einzuschalten.

Ganz im allgemeinen lässt sich von Rufs Hiob folgendes sagen: das Spiel ist für unsere Begriffe dramatisch nicht gut, vor allem wegen der langen Reden in der Mitte; hier sind grosse Strecken ohne jeg-

liche Handlung. Die Sprache ist in diesen Partien auch anders: stark an die Bibel angelehnt, es finden sich viele für Ruf sonst ungewöhnliche Worte und Bilder. Die Sprache am Anfang und Schluss ist lebhafter, derber, naher. Im mittleren Teil sucht Ruf gelegentlich ernste theologische Erörterungen zu behandeln, doch scheint er die Probleme nicht in ihrer Tiefe zu erkennen; die Problematik liegt ihm nicht. In den anderen Partien bringt er Moral und Didaktik, hier wird er der Volksprediger, leicht verständlich; hier ist wohl der eigentliche Ruf zu finden: dieser Zug entspricht seiner Art. — Gute Bilder bringt er in einigen typischen Szenen, die ihm liegen: Koch, Teufel etc. Plastisch treten nur die niederen Typen hervor, die derber, fasslicher sind. Sonst finden sich nirgends grosses Pathos und Tiefe (weder beim Herr Gott, noch beim Teufel, auch nicht bei Hiob). Die grosse tragische Linie liegt Ruf kaum; er ist der ernste Sittenlehrer (nicht der frömmelnde, übereifrige, der unangenehm und abstossend wirken würde), der aber daneben ausgesprochenen Sinn hat für etwas derbe Komik. Sicher ist bei ihm auch eine gute Beobachtungsgabe gerade der unteren Volksschichten vorhanden, mit denen er wohl von Berufs wegen in näheren Verkehr trat. Ruf fühlt sich durchaus als Protestant (im Sinne Zwinglis und Bullingers, d. h. tätig, handelnd, nicht brütend über Dogma und Richtigkeit seines Tuns). — An kulturellen Bildern ist sein Hiob wenig ergiebig, da er in den Reden sich zu enge an den Bibeltext anlehnt und ihn nicht umgestaltet für seine eigenen Verhältnisse und seine Umgebung. Auch für die Bühne und Aufführung ist nicht gerade viel zu holen. Der Hiob ist Rufs einziges Spiel, das keine Akteinteilung besitzt.

Kurze textliche Beziehungen zum Hiob haben noch folgende zwei in Zürich gedruckte Spiele:

1. Reicher Mann und armer Lazarus, 1529 (ca. 1540 bei Friess gedruckt; Ex. Zürich XVIII, 2012). Man vergleiche mit den ersten zwei Zeilen des Heroldprologes

„Nvn hörend zů vnd schwygend still
Vnd losst was ich üch sagen wil“ A 2 a

die entsprechenden bei Ruf:

„Nvn hörend zů vnd schweigend still
Losend was ich euch sagen will.“ A 2 a.

2. Utzisdorfer Spyl / wie man alte Wyber jung schmidet. (Gedruckt nach Herrmann, Forschungen, S. 460, zw. 1545—1550; nach Bächtold, S. 334, in den 30er Jahren). Der Beschluss dieses Spieles

ist abgeschrieben: die ersten sechs Zeilen aus der Colmarer Bearbeitung von Gengenbachs zehn Altern[1]; das folgende aus Rufs Hiob von Anfang an bis zur Zeile: „Die zyt ist hin / wir můssend hein"; dann wiederum aus den zehn Altern (V. 124 f. fehlen, V. 126—129, V. 130—133 fehlen, V. 134—139, V. 140—149 fehlen, V. 150 — neue Zählung 814, V. 815—830 fehlen, V. 831—834, V. 835 f. fehlen, V. 837—840; alles Antikatholische, Tendenziöse ist von Hechler, dem mutmasslichen Verfasser des Spieles, weggelassen worden); die folgenden zwei Zeilen bringen Hechlers Namen; die weiteren zwei Zeilen entsprechen den V. 843 f. in den zehn Altern; die Schlusszeilen:

„Hie hat dises Spyl ein end
Gott vns sin Göttlich gnad send"

haben Anklang an Rufs Schlusszeilen im Hiob:

„Vnd blaasend vf es hat ein end
Das Gott sin gnad vnd wort vns send."

Es bleibt mir noch, einen kurzen Vergleich zu ziehen mit einigen anderen Hiobdarstellungen. Im *Heidelberger Passionsspiel* bereits kommt eine solche vor als prefiguracio flagellacionis Cristi (Szene XXXI A, V. 4073—4514[2]). Diese beginnt mit der Teufelszene, wo Lucifer den Sathanas in die Welt sendet, dass er eine Seele für die Hölle gewinne. Sathanas kommt darauf zum Salvator und erhält von ihm Job zur Prüfung. Job bleibt demütig. Sathanas wiederum vor dem Salvator. Nun wird Job von Sathanas gegeisselt (hierin liegt die Präfiguratio). Die Freunde kommen zu Job und trösten ihn (V. 4421—4496). Darauf erklärt Isaias diese Präfiguration den Zuschauern. — Der Akzent liegt hier also durchaus auf dem ersten Teile des Rufschen Hiob; die Reden werden sehr kurz abgetan, und der Schluss ist überhaupt nicht behandelt, da es hier ja nicht darauf ankommt, ein vollkommenes, abgeschlossenes Hiobspiel zu geben. Der Heidelberger Hiob braucht seiner Bestimmung nach durchaus nicht wörtlich und eng dem Bibeltexte zu folgen; er muss auch das Hiobproblem nicht berühren; er greift nur eine bestimmte Situation heraus. Mit Ruf besteht kein Zusammenhang. — Interessant ist, wie gleiche Szenen in beiden Spielen behandelt werden, auch wie der Bibeltext gestaltet wird. (Der Heidelberger Hiob stellt immer über einen Abschnitt den lateinischen Text der Bibel.)

V. 4113—4162 entspricht bei Ruf B 4a—B 5a (Satan vor Gott)

[1] Goedeke, Gengenbach, S. 458, V. 118—123.
[2] Hrsg. von G. Milchsack.

V. 4187—4268 entspricht bei Ruf B 7a—B 8a (Meldung der vier Knechte und Jobs Klage)
V. 4285—4340 „ „ „ B 8b—Ca (Satan vor Gott)
V. 4351—4372 „ „ „ Cb—C 2a (Jobs Weib).

In den folgenden Reden schliesst sich Ruf viel enger an die Bibel an (vor allem in Redewendungen und Bildern). — Im Heidelberger Spiel redet Satan den Herrn immer sehr ehrfurchtsvoll an: 4117 „Himelischer gott", 4132 „Himelischer here, ewiger gott", ebenso 4289 und 4311. Man vergleiche zwei Antworten, die Satan dem Herrn auf seine Frage gibt:

Heidelberger Spiel: Himelischer gott, jch sagenn dir das,
V. 4117—4124 Ich bins genant der teüffel Sathanas
Vnnd hann die welt vmb ganngen
Vnnd hett gerenn vngelugk angefanngen,
Als mir geburtt vnnd jch thun soltt,
Domitt die leut komenn jnn vngedoltt:
Dann woltt jch mitt denn liestenn meyn
Sie brenngen zcu der helle pein.

Ruf, B 4b: Du Herr, was fragst mich so åben
Ich weiss dir wenig antwort zgåben
Ich bin das gantz land durchzogen
Mich hat der won bisshar btrogen
Was du mich fragst weist vorhin wol
Drumb ich dir nit antworten sol.

Lorichius, Jobus, patientiae spectaculum, in Comoediam redactus, 1542. Und danach Hans Sachs, Hiob, 1547. Das Spiel von Lorichius umfasst fünf Akte (mit jeweils vier bis fünf Szenen), 19 Personen agieren. Alle Personen tragen Namen; es treten auf: die Gattin Dina, die zwei Söhne Philias und Thelon, der Teufel Peirastes, die Knechte Distychus, Certomus, Geta und Spudaeus, zwei Brüder und zwei Schwestern Hiobs. Das Spiel folgt im grossen der Bibel; es hat keine Gelage wie bei Ruf; der Teufel ist nur einmal vor Gott, während der Reden der Freunde ist er anwesend. — Kein Zusammenhang mit Ruf.

Narhamer, Hiob, 1546. „Historia Jobs auffs kürtzt Spiels weise in Reim verfasset / den betrůbten vnd angefochtenen hertzen / gar trôstlich / Sunsten jeden Christen fast nůtzlich zu Lesen". (Ex. in Weimar O, 9 : 7a.) Sein Spiel beginnt mit Prolog und Argument, dann folgen fünf Akte, zum Schluss Epilog; nach jedem Akt wird ein Lied gesungen. Es besteht kein Zusammenhang mit Ruf; die

Handlung ist allerdings zum Teil ähnlich, aber es folgen eben beide getreu dem Bibeltexte. Das Personenverzeichnis ist sehr genau und ausführlich.

Die fünf Akte sind sehr ungleichmässig lang; der dritte enthält die Reden der Freunde, er ist weitaus der längste; kurz ist der zweite, wo Satan das zweite Mal vor Gott erscheint. Das Stück endet mit einem Mahle bei Job. — Wertvoll ist Narhamers Spiel vor allem durch seine Bühnenanweisungen, die wirklich ganz auf die Aufführung berechnet sind und angeben, wie man einzelne Effekte erreichen könne (wie z. B. das Haus der Kinder eingerissen wird; wie Job bekleidet sein soll; dass man einige Tiere auf der Bühne haben müsse).

Etter Heini.

Damit betritt Ruf das Gebiet der politischen und sozialen Satire[1]. Sinn für Politik, für Regierung und staatliche Angelegenheiten, überhaupt politische Aktivität war für den Eidgenossen jener Jahrhunderte sehr bezeichnend[2]. „Dieses ausgeprägte Interesse für politische Dinge . . ist überhaupt typisch für den Schweizer Bürger der damaligen Zeit, und durch diesen Zug unterscheidet er sich sehr zu seinem Vorteil von der Masse seiner Standesgenossen im Reich[3]". Die Orte der alten Eidgenossenschaft erlebten seit längerer Zeit schon die immerwährende Steigerung und Machtentfaltung. Dazu kam die seelische Spannung und Erregtheit jener Zeit; bei den einen entlud sie sich in religiöser Aktivität, oft pathologisch gesteigert bei den Wiedertäufern und in Veitstänzen; andere pilgerten unruhvoll von Ort zu Ort, von Land zu Land, als lantfarer, Bettler, Theriakskrämer, Spielleute, fahrende Schüler, verkommene Landsknechte, oder als Wallfahrer nach Rom und ins heilige Land, und als Jacobsbrüder[4]. Auch berühmte Männer wurden von dieser Bewegung erfasst, wie etwa Paracelsus, der sogar eine Verteidigungsschrift „Von wegen meines Landfahrens" verfasste. Wieder andere lockte das fremde Land, das Abenteuer, die Lust am Krieg, oder das Beutemachen, der Geldgewinn: diese gingen als Söldner und Reisläufer. Das war der typische Fall der Schweizer. So stund es auf der einen Seite[5]. Auf der anderen Seite ist die neue reformatorische Bewegung, die den sittlichen Ernst, das Verantwortungsbewusstsein neu belebt und entfacht, und in heiligem Eifer, wie jede eruptive Erscheinung, zugleich überkompensiert. Man bekommt ein eidgenössisches Selbstgefühl, ein Nationalitätsgefühl (wie schon früher in den gemeinsamen Kämpfen des Schwabenkrieges und der Loslösung vom Reich und den Mailänderzügen). So setzt nun der Kampf ein gegen alle Auswüchse, besonders gegen das Reislaufen

[1] Bächtold, 319.

[2] Was Keyserling in seinem Spektrum Europas, 2. Aufl., S. 295 von den Schweizern sagt, wird wohl leider im Wesentlichen richtig sein: „. . . zumal sie innerlich bei der Reformation stehen geblieben sind; was seither geschah, zog ihre Seelen nicht mehr in Mitleidenschaft."

[3] Hirth, Bullingers Lucretia, S. 20.

[4] Vgl. Hampe, Fahrende Leute.

[5] Vgl. darüber etwa die geschichtliche Einleitung zum Etter Heini bei Kottinger, S. 185 ff.

und Pensionenwesen. Hauptsächlich Zürich eiferte dagegen. Und in Zürich wiederum war es Zwingli, der den Ton angab, der jenes gewaltige Ethos in sich trug, das eine Stadt zu seiner Gefolgschaft machte, und das ihn selbst zum Träger einer grossen Bewegung bestimmte, zum Führer[1]. „Er will den Bund aus dem Gestrick der abendländischen Völkerhändel lösen, will ihn zur Reinheit seiner ersten Jugend zurückführen, will die letzten Aussenbedingnisse, die kirchenpolitischen, ausschalten und mit unbeugsamer Folgerichtigkeit wendet er sich dem ursprünglichsten Berufe dieser Staatsschöpfung zu, dem Renaissancegedanken. Klarer, als es den ersten bäuerlichen Verschworenen sein konnte, erkannte dieser Humanist die sittlich-religiöse Absicht als eigentlichen Kern des eidgenössischen Gedankens[2]“. Gegenüber Luther, dem als vorwiegend passiv eingestellten Mönchstyp (er ist doch in vielem der östliche Mensch, seiner Rassenzugehörigkeit nach) das Dogma, das rein Religiöse die Hauptsache war, ist Zwingli sowohl der Humanist, den die intellektuelle Seite interessierte, als auch der Reformer auf sittlichem Gebiete; hier konnte er seine Kräfte aktivieren. „Zwingli war nicht bloss religiöser Reformator, sondern zugleich Politiker[3]“. So kämpfte er auf der Kanzel und in Schriften gegen dieses Unwesen und tat alles, was in seiner Macht stand, zu dessen Ausrottung. Denn er sah darin einen Abfall von Gott; und nur der reine Glaube an Gott konnte nach seiner Meinung ein Staatsgebilde unkorrumpiert und deswegen widerstandsfähig und mächtig erhalten und behaupten. So kommen bei Zwingli die religiösen und die politischen Fragen zusammen; sie sind ineinander verhaftet, und der weltlichen Obrigkeit wird die strenge Beaufsichtigung beider in ihrem eigenen Interesse übertragen.

Zwinglis Ansichten werden von Bullinger übernommen; auch von ihm existieren Predigten und Schriften über diese Themata; so z. B. „Ankleg vnd ernstliches ermanen Gottes Allmechtigen zu einer gemeinen Eydgnoschafft . . . 1528[4]“. Bei Bullinger wirken sich seine politisch-reformatorischen Ansichten dramatisch aus in der Lucretia. Und auf den Ideen Zwinglis und Bullingers fusst auch der Etter Heini. Ruf reiht sich damit ein in das Gebiet der in der Schweiz zahlreichen politischen Schriften und Dramen jener Zeit[5].

[1] Keyserling spricht in seinem Spektrum Europas, 2. Aufl., S. 310 vom „froheren, weil Zwingli-beseelten Zürich“.
[2] Nadler, Art der deutschen Schweiz, S. 47 f.
[3] Vgl. Humbel, Flugschriftenliteratur, S. 14 f.
[4] Hirth, Bullingers Lucretia, S. 27.
[5] Vgl. zum folgenden Mohr, Boltz, S. 46 ff.

Schon der alte Urner Tell (ca. 1511/12) befasst sich mit der nationalen Vergangenheit. Aber moralisierende, die schlimmen Sitten der Zeit bekämpfende und ihnen die gute alte Zeit entgegenhaltende Werke sind erst die folgenden. So ist Gengenbachs „Welsch Fluss" gegen Frankreich und dessen „heimliches Geld" gerichtet (allerdings für den Kaiser Maximilian); sein dialogisiertes Lied „Der alt Eydgnoss" bringt bereits den Gegensatz von Alt und Jung in der Reisläuferfrage; auch die „10 Alter dieser Welt" sind moralisierend: der 30jährige will Reisläufer werden, der 60jährige nimmt heimlich Pensionen an; das Reislaufen erwähnt Gengenbach ferner im „Nollhart". — Das Zürcher Neujahrsspiel von 1514 ist politisch eingestellt; Bullingers Lucretia; politisch eingestellte Zusätze auch im Zürcher Druck des Urner Tellenspieles und in der Bearbeitung der Birckschen Susanna; Ruf tritt in die Bewegung ein mit seinem Etter Heini und später wieder mit seinem Tellenspiel (politische Bemerkungen und Ermahnungen finden sich übrigens in allen seinen Dramen); in Basel gibt Boltz im Weltspiegel (1550) viele moralisierende Betrachtungen. — Die verdorbenen Sitten der Zeit verurteilt auch Hans Salat in seinem Verlorenen Sohn; dasselbe Thema greift er auch auf in „Ein nützliches Büchlein in Warnungsweise" (1537), wo er als Luzerner allerdings nicht das Reislaufen und Pensionenwesen angreift, sondern als Ursachen der Verderbtheit im Staatswesen anführt: die Verachtung des Alten, den Ehrgeiz, Eigennutz und Neid, und als das schlimmste Übel: die Parteiung. – Verschiedene Flugschriften, Traktate und Lieder ereifern sich auch gegen die Schäden jener Zeit. — Im weiteren und meist sehr allgemein gehören auch die Zeitsatiren, Weltspiegel und ähnliches in dieses Gebiet.

Den Inhalt siehe bei Bächtold, S. 319 f.

Den Behüter der guten Sitten, vor allem wenn er noch stark politisch eingestellt ist, interessieren natürlich immer wieder die Gründe des Sittenverfalles einer Zeit. (Und da eine ständige Bewegtheit im geschichtlichen Ablauf ganz selbstverständlich Änderungen mit sich bringt, die von einem gewissen Standpunkt aus — dem der festen, normierenden Sitten- und Wertskala — als Verfall taxiert werden können, wird es auch immer wieder Werke geben, die sich mit diesem Problem beschäftigen.) Ruf gehört, wie schon gesagt, in eine Entwicklungslinie hinein. So wünscht z. B. schon in Gengenbachs „Nollhart" (1517) der Eidgenosse vom Nollhart Aufklärung über die Entwicklung seines Landes; es wird ihm berichtet, dass sechs Dinge alle Reiche zerstören: Hoffart, Ungehorsam, Neid, Leichtfertigkeit, Verzweiflung

und Geiz[1]. Diese Szene erinnert an die Auskunft, die der Ammann und Etter Heini von den sieben Weisen erhalten. — Ganz ähnliche Motive führt Hans Salat an in seinem „Büchlein in Warnungsweise“ (1537). Er sagt in seiner Vorrede[2]: „Also im gůten vertruwen lass ich dise min günstige warnung gan an fromme, lobliche Eidgnoschaft und all dero fründ und zůgewanten, zů hören und sehen, was vor ougen, wie all ding stand, was allenthalb ghandlet; darnach dann die nachvolgent warnung und anzeig dargegen halten, mit höchstem ernst erkennen und besichtigen, ob solche ding under inen, damit vormals so vil land und commun zerstört und umbracht worden; dass si sölche verjagen, und usstreiben wöllent, volgenden üblen zůfürkummen etc.“

Als Vorlage für den Etter Heini wird das Zürcher Neujahrsspiel von 1514 „Von den alten und jungen Eidgenossen[3]“ angegeben. Bächtold sagt[4] vom Etter Heini, er baue im wesentlichen auf jenes ältere Zürcher Spiel; und noch einmal, wo er vom Spiel von 1514 spricht[5]: „Überliefert ist dasselbe in einer Handschrift, welche wahrscheinlich von dem spätern Züricher Dramatiker Jakob Ruf herrührt, der dem Stück offenbar eine Umarbeitung, sodann eine Akteinteilung zukommen liess und sich der ganzen Idee augenscheinlich für sein Schauspiel Etter Heini bedient hat.“ (Entgegen der Ansicht Bächtolds glaube ich kaum, dass die Handschrift von Ruf stamme, und auch nicht, dass er eine Akteinteilung vornahm. Die Akteinteilung scheint mir durchaus humanistischer Einfluss zu sein, Beziehung zum lateinischen Drama; der Verfasser macht ja auch öfters gelehrte Anspielungen, zudem sind die Spielanweisungen lateinisch.) Was nun das Verhältnis Rufs zum Zürcher Spiel von 1514 betrifft, so kann ich Bächtold nicht ganz zustimmen, dass der Etter Heini „im wesentlichen“ auf jenes ältere Spiel aufgebaut sei. Wahrscheinlich wurde Ruf durch jenes Zürcher Spiel von 1514 angeregt; aber dann hat er sein Spiel stark umgeändert und mit den Ideen der Zürcher Reformation durchtränkt; auf diese ist weitaus das Hauptgewicht verlegt. Da scheint mir Bächtolds Bemerkung „Das Stück ist sichtlich im Geiste Zwinglis geschrieben[6]“ viel eher das Wesentliche zu sagen.

[1] Bächtold, 278.
[2] Bächtold, Salat, S. 181.
[3] Abgedruckt in Kottingers Etter Heini. Kottinger nennt es etwas ungeschickt „Vorspiel“, weil es mit der Handschrift des Heini in einem Band zusammengebunden ist! — Inhalt des Spieles bei Bächtold, S. 272 f.
[4] S. 319.
[5] S. 272.
[6] S. 320.

Das Spiel von 1514 diente vielleicht in der Intention und der inneren Haltung als Ausgangspunkt (aber diese selbe innere Haltung vertreten auch Zwingli und Bullinger). In beiden Stücken spielt der Kampf gegen Reislaufen, Pensionenwesen, Adelsherrschaft, Kleiderluxus eine grosse Rolle; in beiden stehen sich auch alte und junge Eidgenossen als Vertreter verschiedener Anschauungen gegenüber. Beides sind politisch-ethisch orientierte Stücke. Beide haben auch eine (rein äusserliche) Einteilung in fünf Akte. Diese Züge können Ruf allerdings beeinflusst haben. Am ehesten scheint mir das Motiv der Landsgemeinde auf einen Einfluss hinzuweisen. Ferner tritt im Spiel von 1514 ein Bartholomaeus Amman (der „Ammann" bei Ruf) auf, der einen Bauern anredet: „Ju, etter Heini, wie ist unns so licham wol!", V. 223. Hier wird eine Beeinflussung kaum abzustreiten sein. — Auch verschiedene Aussprüche des älteren Spieles mögen Ruf angeregt haben, so etwa:

V. 17 ff.: „Die göttlich ler nit felen mag,
die warheit kumpt allzytt an tag;
irdische ding hannd keinen bstand,
der adel gwallt, ehr unnd guot zergand:
übermuot, hoffart mögent nit beliben.
gott thuot alle ding nach sinem willen schiben".

V. 315 ff.: „du magst aber wol zuo den jungen eidgnossen gan,
die thuond in syden und gold dahar gan,
alls sigind sy ritter, edellüt und graffen."

V. 543 f.: „land kein adel und hoffart in unser land kan;
so mag unser wesen wol uffrecht stan."

Die jungen Eidgenossen sind im Spiel von 1514 einsichtiger geschildert; sie begreifen, dass sie den Rat der Alten nötig haben: V. 584 „wir dörfend iez der wysen rat"; diese Stelle könnte vielleicht Ruf zu seinen sieben Weisen angeregt haben (im älteren Spiel sind damit die zu Beckenried tagenden alten Eidgenossen gemeint). — Beide Spiele schliessen mit der Hoffnung auf das Bestehen der Eidgenossenschaft.

Es scheint mir durchaus möglich, ja wahrscheinlich, dass Ruf vom älteren Spiel sich hat anregen lassen; aber dann doch nur in der Gesamthaltung und in einigen Zügen. Im übrigen hat Ruf hier ziemlich unabhängig gearbeitet, allerdings eher zu seinem Nachteil. Denn das Neujahrsspiel von 1514 ist viel kürzer, prägnanter und auch dramatisch lebhafter, bewegter; es hat einzelne sehr gute Motive: ein Welscher, der nihct gut deutsch sprechen kann, der herrenlose Narr,

und die Schlusszene (als Annexum ludi) des Narren mit dem Schüler. Michael[1] erklärt denn auch, nachdem er das Spiel von 1514 erwähnt hat: „Das Spiel wurde . . . von . . . Ruf zu einem breiten, redseligen Spektakelstück erweitert."

Für die Schlussrede des Herolds (Etter Heini, V. 3590—3710) dient das zweite Kapitel des Buches Daniel als Vorlage (Traum Nebukadnezars und seine Ausdeutung auf die vier Weltreiche).

Der Name „Etter Heini" (der eigentliche Titel des Spieles heisst ja: Vom Wohl- und Übelstand der Eidgenossenschaft) kommt bereits im Zürcher Neujahrsspiel von 1514 vor, V. 223, wo der Ammann einen Bauern anspricht: „Ju, etter Heini". — Dann in der Gauchmatt des Pamphilus Gengenbach[2] (ca. 1521, nach Bächtold, 280): „Mein Etter heyni Winckelried". — In dem Berner Spiel Appius und Virginia (1565—70, Bächtold 364) treten zwei Bauern auf: Kunj und „etter Heinj"; Hirth[3] vermutet, dass diese Szene ihre Grundlage wahrscheinlich im Rufschen Spiele habe[4].

Haller[5] gibt folgende Charakteristik vom Etter Heini: „Dieses Drama ist vom Jakob Rûff, in ziemlich schlechten Versen; doch mit einigen guten alt-Eydsgenossischen Gedanken. Die Stiftung des Eydsgenössischen Bunds ist der vorzügliche Gegenstand desselben, wie auch die Ursachen des Verfalls der Einigkeit. Die Einrichtung ist schlecht, und viel Worte so seltsam, dass sie ein Wörterbuch beträchtlich vermehren könnten."

Ruf gibt in seinem Etter Heini ein Spiel von bewusst eidgenössischer, ethisch-politisierender Haltung, in Übereinstimmung mit den Ansichten von Zwingli und Bullinger, angeregt wahrscheinlich durch das Zürcher Neujahrsspiel von 1514. Dramatisch ganz unlebendig; es gibt im Grunde keine Konflikte; auch Spieler und Gegenspieler existieren kaum (einmal wirken zwar Satan und der treue Eckart verschieden auf Etter Heini ein). Verzicht auf gute dramatische Behandlung zugunsten der blossen Belehrung, was dem Ethos der Zeit und

[1] Fr. Michael, Das Mittelalter und sein Ausklang, S. 51. In: Das deutsche Drama; hrsg. von Robert F. Arnold. München 1925.

[2] ed. Goedeke, S. 133, V. 607.

[3] Hirth, Bullingers Lucretia, S. 30.

[4] Zum Namen Heini vgl. die Bemerkung in Goedekes Gengenbach, S. 616, Anm. 2: „Heine, Heini galt von den Schweizern schlechthin". — „etter" bedeutet nach dem Idiotikon (unter: Ätter, 1. Bd., 586): 1. Oheim, 2. Vetter, auch: Gevatter, Freund. Nikl. Manuel, Von Papst und Christi Gegensatz, V. 22 „lieber min etter Rüdi", V. 23 „lieber etter", V. 25 „Etter Cläiwe"; Urner Tellspiel, V. 379 „Etter Thell"; H. v. Rüte, Abgötterei (Bl. I a) „etter". — Aus etter verkürzt wird ett (was nach Grimm auch die Bedeutung pater hätte). H. R. Manuel, Weinspiel, V. 437 „Ett gsell"; Ruf Joseph (H 6 a) „Ett herr"; Funkelin, Streit der Venus, V. 128 „Ett Henslin".

[5] Haller, Bibl. der Schweizer-Geschichte; 5. Bd. 1787. Nr. 494.

dem des Dichters weitaus angemessener war. Das Spiel wirkt auf uns eigentlich eher als ein Lesedrama, allerdings auch als typisch ernstes Tendenzdrama jener Zeit. — Man hat sich eine Aufführung im grossen und ganzen allerdings wohl mimisch etwas bewegter zu denken; besonders die Landsgemeinde könnte auschaulicher inszeniert werden, als aus der Lektüre mit den kargen und wenigen Spielanweisungen hervorgeht. Die Teufelszenen, die allein noch etwas Bewegung ins Spiel bringen, sind gegenüber dem Hiob monotoner und langgezogener. — Für Bühne und Aufführung ist das Stück wenig ergiebig; einzig das Blasebalgmotiv der Teufel ist interessant. — Kulturell auszuwerten sind hauptsächlich Rufs Anschauungen vom Reislaufen, vom Pensionenwesen, vom Staat und der Moral; aber sie sind im allgemeinen viel zu unbestimmt gehalten; es ist einfach die typische Klage auf den Sittenzerfall der Zeit, wie sie eben in jeder Predigt wohl auch vorkam und in allen moralisierenden Büchern jener Zeit. Ruf bringt keine plastischen und individuellen Bilder. Seine Sprache ist farblos und zu allgemein.

Von des Herrn Weingarten.

Die Stoffe des Neuen Testamentes werden gegenüber denen des Alten Testamentes verhältnismässig seltener behandelt. Das liegt wohl daran, dass das N T weniger eigentliche Geschichten und Erzählungen bringt.

Beim vorliegenden Stoff haben wir es mit einem Gleichnis aus dem N T zu tun. Holstein[1] nennt solche Darstellungen „parabolische Moralitäten": sie haben sich aus den eigentlichen Mysterien abgezweigt, indem sie die Parabeln des N T darstellen. Sehr früh wurde schon das Gleichnis von den klugen und törichten Jungfrauen dargestellt. Dann fand auch die Parabel von des Herrn Weingarten Verwendung zur Dramatisierung. Am stärksten und weitaus bedeutendsten aber wirkte die Erzählung vom verlorenen Sohn; hieran knüpfen sich eine ganze Reihe von Spielen; im weiteren hangen damit dann auch die Schul- und Knabenspiegel zusammen und die Komödien vom Studentenleben.

Gerade diese neutestamentlichen Gleichnisse wurden öfters zur Darstellung des konfessionellen Gegensatzes verwendet und so zu ausgesprochenen Reformations-Tendenzdramen gemacht. Wird im Gleichnis doch immer das gute Beispiel und das Gegenbeispiel gegeben; so waren das sehr geeignete Stoffe, je nach dem persönlichen Standpunkt des Verfassers auch die protestantische und die katholische Lehre in dieser Gegensätzlichkeit von gut und schlecht, von klug und töricht zu behandeln. Am stärksten kam dies wohl in den Gleichnissen vom verlorenen Sohn zum Ausdruck (wo die beiden Söhne in ihrer verschiedenen Haltung am Schlusse gezeigt werden konnten). Aber auch Ruf reiht sich mit seinem Drama in diese Linie ein.

Die Gleichnisse werden wohl eher in Predigten oder in kurzen Lehrgedichten gute Verwendung gefunden haben. Das Motiv von des Herrn Weingarten wird in der zeitgenössischen Literatur öfters angetönt oder ausgeführt. Folgende Belege sind mir zur Hand:

Im Dialogus von Luther und der Botschaft aus der Hölle, 1523[2]: „geen herauss in den Eelichen standt, vnd arbeytten im weinberg, das

[1] Reformation im Spiegelbilde der dramatischen Literatur des 16. Jahrh.
[2] Hallesche Neudrucke Nr. 62, S. 24.

ist recht vnd gůt.“ — Von Hans Sachs gibt es aus dem Jahre 1532 ein Gedicht „Ein klag Gotes über seinen weinberg, verwüstet durch menschen lehr unnd gebott.“ — Fischart schreibt in seinem Bildergedicht auf Heinrich Bullinger[1]:

„Gleichwie Herr Bullinger gethon,
Der fünfftzig Jar on vnderlon
Nun in des Herren Weinberg hie
Arbeit mit sonderm fleiss vnd müh.“

Aufführungen und Drucke des Weingarten.

1539 in Zürich Jakob Rufs Weingarten.
1548 Hieronymus Ziegler, Vinea Christi. Lateinisch. In Basel gedruckt.
1606 Johannes Bertesius, Comoedia vom Weinberg des Herrn. In Leipzig gedruckt.
(Nicht in diesen Zusammenhang gehört das verlorene Stück von Nicodemus Frischlin „Der Weingärtner“, 1576/77. Es war anscheinend ein Volksstück, ein ländliches Sittenstück mit verschiedenen Dialekten.)

Den Inhalt siehe bei Bächtold, S. 321 f.

Als seine Vorlage bezeichnet Ruf selbst im Titel des Spieles die Bibel: „Ein huipsch nuiw spil gezogen vss
Matheo am 21
Marco am 12 } capitel
Luca am 20
Von dess herren wingartten.“

(Für das Argument, das der Herold spricht, dient für V. 217—265 als Vorlage: Matth. 21, 33—39, was entspricht Marc. 12, 1—8, und Luc. 20, 9—15.)

Möglicherweise hat Ruf eine Predigt die Anregung zu seinem Stoff gegeben. Auf jeden Fall aber hat er die wenigen Verse des biblischen Gleichnisses sehr stark angeschwellt und ausgefüllt. Neben der Verwertung von protestantischen Lehren und tendenziösen Ausfällen gab ihm die Erzählung auch Gelegenheit, eine Reihe seiner eigenen beliebten Szenen einzuflechten. So dürfen natürlich die Teufel nicht fehlen; das Böse kommt von ihnen her. Das Motiv des verkleideten Teufels findet sich bereits im Etter Heini. Dann lässt sich ein Mahl abhalten auf der Bühne, wozu man ja wieder Koch, Keller und Knechte braucht. Da der Weinberg verteidigt werden soll, braucht

[1] Fischarts Schweizer Dichtungen, hrsg. von Ad. Hauffen. In der Sammlung: Die Schweiz im deutschen Geistesleben, Nr. 43; S. 54, V. 11—14.

es natürlich Kriegsleute; zugleich kann man ein kleineres Gefecht ganz ungezwungen auf die Bühne bringen.

In der Bibel ist zunächst ein Weinberg da, der vom Herrn an Weingärtner verdingt wird. Das ist die Grundlage für den ganzen 1. und die Hälfte des 2. Aktes (bei Matth. 21 ist es der Vers 33). Das Gleichnis wird bei Ruf schon ganz anders gesehen, dadurch, dass der Herr gleich von Anfang an mit Gott selbst identifiziert wird. Der Sohn wird auch schon zu Beginn eingeführt. Als Knechte melden sich Batt und Carli (d. h. Papst und Kardinal). Damit verliert der Stoff seinen gleichnishaften Charakter schon sehr und wird bereits deutlich zur Darstellung damaliger Begebenheiten. Das ist ja das Bezeichnende an den Gleichnissen, dass sie durch ihre allgemein menschlichen Beziehungen auch eine allgemein menschliche Anwendbarkeit besitzen und von jeder Zeit für ihre Bedürfnisse ausgelegt und umgebogen werden können. — Wie Ruf den Beginn lange ausgestaltet, so verfährt er auch mit den folgenden Versen. Was dort nur in ein paar knappen Worten angedeutet ist, wird von Ruf zu längerer Handlung und zu öfteren Reden gebraucht. Wenn in der Bibel nur steht: der Herr sandte einen Knecht, so erteilt bei Ruf der Vater dem Sohne den Auftrag, einen Knecht zu holen. Dieser geht und meldet es dem Knecht. Beide gehen zum Vater. Der Vater erklärt dem Knecht, was er zu tun hat und schickt ihn dann zum Weingarten. So wird die Handlung angeschwellt, und es „läuft" beständig etwas auf der Bühne. Und das war ja für das Schweizer Volksspiel jener Zeit sehr wesentlich. Daneben bot dieses Vorgehen auch viele Möglichkeiten, um Reden und Monologe halten zu können, was wiederum Ruf sehr befriedigte, da so alle Ermahnungen und Lehren an den Mann gebracht werden konnten.

Das Stück zeigt gegenüber den beiden früheren eher einen Fortschritt. Die Handlung ist geschlossener, einheitlicher durchgeführt; sie schreitet meist ziemlich rasch vorwärts. Rede und Gegenrede sind im allgemeinen recht belebt; meist auch nur kurze Reden, oft abwechselnd. Die Handlung als solche allerdings ist ja ziemlich ärmlich. Die Aufführung ist wohl noch lebhafter und bunter gestaltet zu denken als aus dem Text zu ersehen ist, da die Anweisungen sehr oft im Stich lassen; einzelnes scheint auch pantomimisch vor sich gegangen zu sein. — Das Spiel ist ganz episch gehalten. Die viermalige Entsendung der Boten wird immer wieder mit gleicher Umständlichkeit und Pünktlichkeit erzählt. (Parallelismus der alten Epen, auch der Bibel!) Die

Schaulust des Publikums ermüdet nicht, immer wieder das gleiche ansehen zu müssen. Der Hauptpunkt liegt eben auf der ernsten Eindringlichkeit, mit der die Lehren anschaulich (was bedeutete: immer wieder erzählt) gemacht werden. Auch dieses Spiel ist bezeichnend durch seine didaktisch-sittlich-religiöse Haltung. Man will belehren, predigen. Diesmal hat Ruf keine Politik eingemischt; er ist nur religiös polemisch, allerdings nicht mit der Schärfe und auch nicht mit der Lebendigkeit eines Niklaus Manuel. Ruf redet doch viel zu gerne und hört sich gerne predigen (allerdings aus durchaus ehrlich gemeinter Überzeugung heraus!). In den Worten wenigstens ist ausgesprochene Tendenz vermieden (nichts von: Reformation, Protestantismus, Katholizismus, Ablass, Messe etc.). Nur wird immer darauf hingewiesen, dass man das lautere Wort Gottes achten müsse. Und dann schimmert ja auch immer die Gleichsetzung deutlich durch: Lehensleute, vor allem Batt und Carli — Katholizismus; Gott, Sohn und die 12 Apostel = Protestantismus.

Die Teufelszenen sind nicht gerade stark ausgebaut (verwertet: der Blasbalg und der Wegtransport der Toten auf Karren). Auch der Koch fungiert hier nicht ganz in seiner sonst beliebten Rolle. Die Landsknechte sind nicht polemisch gegen die Reislauferei ausgenützt. — Die Gestalt des Vaters ist wenig bestimmt: er ist Gott; manchmal weiss er es und geriert sich als solcher, dann ist es ihm selber wieder entschwunden. (Hier kommt die Zwiespältigkeit vom Gleichnis und seiner Ausdeutung am stärksten zum Ausdruck; gegen den Schluss zu bricht immer stärker die biblische Auslegung, die Allegorie durch).

Die Sprache ist ziemlich gut, flüssig. Reime meist rein; ziemlich viele Stichreime. — Ergiebig ist das Drama hauptsächlich für die Bühne und das Spiel, weniger für kulturelle Bilder.

Die beiden Dramen von Ziegler und Bertesius, die den gleichen Stoff behandeln, haben mit Ruf keinen Zusammenhang.

Hieronymus *Ziegler* ist Katholik. Seine Vinea Christi behandelt ein anderes Weinberg-Gleichnis, dasjenige von Matth. 20, 1—16. Es treten auf: Christus, die beiden Apostel Petrus und Andreas, der procurator Lamuel, zwei Pharisäer, der Knabe Ismael und sechs Arbeiter im Weinberg. Eingeteilt in drei Akte mit drei, fünf und drei Szenen, folgend ein Epilogus; keine Chöre. Die Handlung folgt dem Bibeltexte.

Das Spiel des *Bertesius* verwertet auch den gleichen Stoff wie Ziegler, wie aus dem Titel ersichtlich ist: „Eine kurtze doch schöne Comoedia vom Weinberg dess Herrn, vnd Arbeitern darinnen Matthaei

am 20. Capitel.“ Bertesius hat allerdings die ganze Handlung ziemlich belebt und mit Dialekteinlagen versehen, wie man das bei ihm ja gewohnt ist. Der Inhalt ist bei ihm folgender[1]: Für die Arbeit werden zunächst, früh am Morgen, zwei Juden gedungen, dann etwas später ein Barfüsser-Mönch und ein Jesuit, darauf zwei thüringische Bauern, und endlich Melanchthon und Luther unter den Namen Philothaeus und Nicodemus. Das Hauptgewicht ist verlegt auf die Gespräche der beiden Thüringer. Eigenartig ist eine eingeschobene Episode von Damon und Thestylis, die von einer Wallfahrt nach San Jago zurückkommen.

[1] Windel, Die biblischen Dramen des Bertesius, S. 79.

Joseph.

Von den alttestamentlichen Stoffen, die im 16. Jahrhundert dramatisiert wurden, ist der Josephstoff sicher einer der beliebtesten und am meisten bearbeiteten, ausser etwa der Susanna, und auch dem Tobias und der Esther. Die Geschichte, wie Joseph von seinen Brüdern verkauft wurde, diente schon dem Heidelberger Passionsspiel als Präfiguration: Szene XXVIII A: Sequitur prefiguracio vendicionis Cristi a Juda pro driginta denariis[1]. Auch im Luzerner Osterspiel wird als Actus 5 die Josephgeschichte kurz dramatisiert (1545, 1560, 1583, 1597). — Dann wurde die ganze Erzählung, oder wenigstens Teile daraus, auch in Gedichtform behandelt; ich führe an eine sog. figur des Hans Sachs von 1562: Joseph mit Ben-Jamin. — Der Stoff war auch in den romanischen Ländern sehr beliebt, so wurde Josephs Verkauf in Frankreich oft aufgeführt, in Florentiner Repräsentationen Joseph und seine Brüder dargestellt.

Weilen vermutet[2], dass „die leidende Unschuld" dasjenige war, was damals unter jeder Gestalt gefiel, und so auch das Interesse am Joseph, dem unschuldig leidenden, keuschen Jüngling bedingte. Damit ist schon eine Hauptszene aus der ganzen Erzählung herausgenommen, allerdings diejenige, die uns heute ja wohl am meisten noch anzieht; nicht zwar in dieser Form, aber in den beiden Gestalten und den Spannungen von Potiphars Weib zu Joseph; vielleicht würden wir eher die Frau als die psychologisch interessantere ansehen und sie zu gestalten und möglicherweise zu rechtfertigen suchen. Die ganze Josephserzählung der Bibel ist ja wohl geschlossen, aber vom dramatischen Standpunkt aus gesehen hat sie keinen Mittelpunkt, keine einheitliche Achse; denn die Gestalt des Joseph würde sich wohl für einen Roman eignen, nicht aber für ein Drama. So gab es bald einzelne Bearbeiter, die nicht mehr episch die ganze Erzählung darstellten, sondern meist eine Szene herausgriffen und sie dramatisch zu bewältigen suchten. Das war dann natürlich meist die Liebesszene. Damit ist aber schon eine Verfeinerung erreicht, die im volkstümlichen

[1] ed. Milchsack, V. 2823—3016.
[2] Joseph, Vorwort S. V.

Drama des 16. Jahrhunderts kaum Anklang finden konnte (das gleiche gilt auch für die Auffassung von Adam und Eva und des Sündenfalls); erotische Spannungen zu schildern lag diesen Bearbeitern gar nicht; sie hatten nicht diese innerliche Kultiviertheit, vielleicht auch bereits Unsicherheit und Dekadenz, um in den Liebesbeziehungen überhaupt ein Problem zu sehen. Für sie lag die Sache sehr eindeutig, so, dass eben das Weib vollkommen im Unrecht war, und Joseph nur der fromme Mann, der seine Unschuld bewahrte. Um das Thema kam man ja zwar nicht herum, da es auch die Bibel vorzeichnete, aber zu wirklich menschlichen Konflikten kommt es im Grunde doch selten, wenigstens nicht im Volksdrama.

Es ist nun interessant, zu verfolgen, was die verschiedenen Josephdarsteller an ihren Dramen hauptsächlich herausstellten: ob die ganze Erzählung oder nur einen Teil. Dieser Aufgabe hat sich A. von Weilen in seiner Joseph-Monographie unterzogen; was er dort (S. V f.) sagt: „wie im verlorenen Sohn die Buhl- und Schlemmscenen, so stellen auch die meisten Bearbeiter des Joseph-Stoffes in richtiger Erkenntnis die Liebesleidenschaft der Frau des Potiphar in den Vordergrund der Handlung, bald eine berechnende Sophistin, bald eine Kokette, bald ein wahrhaft liebendes Weib in ihr darstellend", gilt hauptsächlich von den humanistisch geschulten Dichtern, von den Schuldramatikern und den späteren Bearbeitern, weniger von den bürgerlichen Volksdramatikern der früheren Zeit. Wenigstens nicht von Ruf. Was diese bürgerlichen Dichter am Stoffe anzog war wohl einmal die gut erzählte, geschlossene Geschichte überhaupt, die Möglichkeit zu einigen glänzenden Szenen gab, und in der man viele und mannigfach verschiedene Personen auftreten lassen konnte (bei Ruf sogar noch weiter ausgeführt als der Bibeltext). Aber ausser der Geschichte, die die Sinne anregte, war es doch auch ein Stoff, der Anlass zu allerhand erbaulichen Betrachtungen geben konnte. Man konnte belehren und erzieherisch einwirken. So war z. B. das Acolastus-Motiv da in abgeänderter Gestalt: man konnte an Hand von Joseph und seinem Verhältnis zu Vater und Brüdern viele Ermahnungen über gute und schlechte Erziehung und Liebe zu Eltern und Geschwistern einschieben. Der Hof Pharaos und die Regentschaft Josephs liess sich gestalten zu einer Art Fürstenspiegel, zu einer Anleitung, wie man gut regieren solle[1]; hier liessen sich auch politische Bemerkungen anbringen. Das erotische Motiv als solches in seiner Gespanntheit war wohl weniger

[1] So ist z. B. in der Widmung des Birckschen Joseph dieser dargestellt als Beispiel der „fürsichtigkeit in den Policeyen vnd Regierungen"; Weilen, S. 39.

anwendbar, aber man konnte es ganz naiv nehmen und als Ehespiegel ausbauen; man hatte die Möglichkeit, aus dieser Szene etwas ganz Ähnliches zu machen wie etwa aus der Susanna und dem Tobias: das Glück der Ehe und des häuslichen Lebens zu schildern, wie eine gute Ehe beschaffen sein müsse.

All das waren Züge, welche die Beliebtheit des Stoffes in jener Zeit uns erklären können.

Aufführungen und Drucke des Joseph.

(Vgl. A. v. Weilen, Joseph.)

Die Joseph-Spiele behandeln entweder die ganze Geschichte Josephs von seiner Jugend an bis zur Ankunft seiner Sippe in Ägypten, oder nur einen Teil daraus (so die Szenen in Ägypten). Wieweit die Spiele vom Patriarchen Jakob den Joseph als Hauptfigur haben, lässt sich bei einer blossen Titelangabe kaum entscheiden. Möglicherweise finden sich also in der folgenden Aufzählung auch Spiele, die eher als ausgesprochene Jakobs-Spiele zu bezeichnen wären.

1264. Von einer Schulaufführung zeugen die unechten Corveyschen Annalen, die berichten: Juniores fratres in Heresburg sacram habuere comoediam de Josepho vendito et exaltato, quod vero reliqui ordinis nostri praelati male interpretati sunt (Hoffmann v Fallersleben, Fundgruben II, 242, Anm. 4).

1494 in Löwen ein Spiel „vom Ertzvatter Jacob vndt seinem son Joseph“ (Weilen, S. 22).

1524 in Mainz Meistersingerspiel, wie Joseph in Ägyptenland verkauft wird (Creizenach III, 141).

1534 in Magdeburg: Joachim Greff und Georgius Major, Von Jakob und seinen 12 Söhnen.

1535 Sixt Birck, Joseph, aufgeführt vor 1535, gedruckt 1539 (Creizenach III, 236).

1535 in Amsterdam gespielt der lateinische Joseph des Cornelius Crocus, 1536 gedruckt (Weilen, 25).

1535/36 in Pirna: Joseph gespielt, von Crocus? (Exp. Schmidt, S. 77.)

1538 in Bern: Hans von Rüte, Joseph.

1539 „Aus einer Amtsrechnung von Wernigerode geht hervor, dass in diesem Jahre der Schulmeister — wohl . . . Lampadius — mit den Knaben . . den Latinischen Joseph gespilt vnd figuret hat. Es ist wahrscheinlich der von Crocus gemeint“ (Weilen, 44; Bolte, Literaturzeitung, 1514 f.; Exp. Schmidt, S. 78).

1540 Jakob Ruf, Joseph.

1540 in Schlettstadt: Thiebolt Gart, Joseph, von Bürgern aufgeführt.

1540 in Köln, Joseph gespielt, bearbeitet wohl vom Buchdrucker Peter Jordann (Weilen, 62).

1540 in Innsbruck von Bürgern ein Joseph in Ägypten gespielt (Minors Einleitung zum Speculum, S. XLV).

1542 in Stralsund: Joseph aufgeführt durch den Schulmeister Mathias Brasell (Weilen, 72).

1544 Andreas Diether, Joseph (lat.), in Augsburg.
1544 Georgius Macropedius, Josephus, lat.
1546 in Frankfurt a. M.: Joseph aufgeführt durch den Schulmeister Mathias Reuter (Weilen, 86).
1546 in Dortmund spielten die Bürger einen Joseph von Schoepper, eine deutsche Tragödie (Weilen, 86).
1550 in Sagan: Schauspiel vom Patriarchen Jacob; vielleicht kein Joseph-Drama (Weilen, 86).
ca. 1550 (?) Joh. Dorauer, Comedi von dem Patriarchen Jacob (Bolte, Kl. Beiträge; Z. f. d. A. 32, S. 10, Nr. 9); vielleicht eher ein Jacobspiel.
1553 in Nördlingen spielten die Meistersänger die Hystori von Josepho vnd seinen elf bruedern, auch jhrem vatter Israel (Weilen, 86).
1555 in Bartfeld dt. Joseph (Abel, Bartfeld, S. 670 f.)
1555 Um diese Zeit der lat. Joseph des Matthaeus Collinus (1566 †) von Prager Studenten aufgeführt (Weilen, 86; Blass, Theater in Böhmen, S 20).
1556 Martin Balticus, Adelphopolae Drama historiam sacram Josephi Jacobi patriarchae filij complectens; vgl. Jahr 1579.
1556 in St. Gallen ein zweitägiger Joseph auf dem Markte gespielt, wohl Rufs Joseph (Scherer, St. Gall. Hdsr., S. 75).
1558 in Bartfeld dt. zweiteiliger Joseph (Abel, Bartfeld, S. 670 f.)
1558 in Münster; Notiz aus den Grutamts-Rechnungen: „Item ut bevel borgermeister und raidz gegeven den klerken, de in dem vastelavent Joseps spill spelden, 2 dalers, is 4 m.“ (Wormstall, Münster, S. 83).
1563 in Solothurn Joseph gespielt (Bächtold, Anm. S. 218).
1566 in Steyr: Thomas Brunner, Jacob und seine 12 Söhne, gedruckt in Wittenberg (Weilen, 92).
1568 in Olmütz spielten die Jesuiten ein Schuldrama vom Patriarchen Joseph (Weilen, 99).
1569 in Lüneburg wurde die Comedie von Joseph zweimal gespielt (Exp. Schmidt, S. 46).
1570 in Windsheim Joseph gegeben (Weilen, 99).
1571 Bartholomäus Leschke, Joseph.
1572 Christian Zyrl, Joseph.
1572 in Stuttgart führen Bürgerskinder den Joseph im Schlosse des Herzogs und auf dem Markte auf (Weilen, 115).
1573 in Oschatz Komödie von Jakob und Joseph gespielt (Exp. Schmidt, S. 94).
1578 in Zittau spielten Kürschner den Joseph (Weilen, 115).
1578 in Hannover Joseph aufgeführt (Bolte, Literaturzeitung 1887, S. 1515).
1579 Martin Balticus liess seine Adelphopolae von 1556 unter dem Titel Josephus wieder erscheinen; er gab auch im selben Jahr eine deutsche Übersetzung „Josephus“ heraus (Weilen, 115).
1579 Thomas Schmid, Heidelberg, schreibt Zyrls Joseph aus und lässt ihn unter seinem Namen drucken (Weilen, 117 f.).
1579 in Frankfurt a. M. ein Joseph gespielt, vielleicht der von Gart (Weilen, 118).
1579 in Basel „spielten unser 56 personen comoediam Josefi“ (Mohr, Boltz, S. 109).
1580 Adam Puschman verfasst seinen Joseph (Weilen, 118).
1580 in Nördlingen spielen die Meistersänger die Comedie vom Patriarchen Jacob und seinen 12 Söhnen (Weilen, 118).

1582 in Freiberg brachte Rektor Fridericus Zorlern eine Comoedia Josephs zur Aufführung (Weilen, 118).
1583 in Breslau führt Adam Puschman seinen Joseph auf (Weilen, 135).
1583 Jonas Bitner, Joseph (er übersetzt den Crocus).
1584 Ägidius Hunnius druckt den 1. Teil seines lat. Josephus (Weilen, 120).
1585 in Koblenz spielen 70 Schüler den Joseph im Rathaussaal (Weilen, 120).
1586 Ägidius Hunnius, Josephus, lat., in zwei Teilen.
1586 Georg Göbel, Jakob, scheint nur die letzten Lebenstage Josephs zu behandeln (Weilen, 132).
1587 veröffentlichte der Pole Simon Simonides (Szymonowicz) einen lat. castus Joseph (Weilen, 112, und Werner, Anz. f. d. A., 15, S. 47).
1588 in Annaberg wird ein Joseph nach Hunnius gegeben (Weilen, 132).
1588 in Luzern ein Jesuitendrama: Josephi patriarchae continentia (Weilen, 132).
1590 Nicodemus Frischlin, Joseph-Trilogie (nur die Summarien sind vollendet).
1590 in Regensburg erhält der Rektor der Poetenschule Otto Gryphius die Erlaubnis, Joseph in zwei Teilen und zwei Tagen, vor dem Rathaus zu agieren; wohl der Joseph von Hunnius gemeint (Weilen, 134).
1590 in Tübingen der Joseph des Hunnius aufgeführt (Weilen, 134, 144).
1591 Cornelius Schonaeus, Josephus, lat. (Bolte, Literaturzeitung 1887, S. 1515).
1592 Adam Puschman druckt seinen Joseph.
1593 Johann Schlayss übersetzt den lat. Joseph des Hunnius (Weilen, 144).
1595 geben die Grazer Stände einen Joseph in Druck (Weilen, 148).
1597 in Strassburg der lat. Josephus des Hunnius aufgeführt (Weilen, 148).
1597 in Schaffhausen ein Joseph gespielt (Bächtold, Anm., S. 61), der von Ruf sein soll (Weller, Annalen, II, S. 294).
ca. 1597 Johannes Avianius (Vögler), Josephus (A D B); nicht weiter bekannt (nach Weilen, 149).
1600 ein Jesuitenscenar Josephus erwähnt (Weilen, 149).
1601 in Hannover Joseph aufgeführt (Bolte, Literaturzeitung 1887, S. 1515).
1602 Matthias Höe übersetzt den lat. Joseph des Hunnius (Weilen, 149).
1603 in Rochlitz der Joseph des Andreas Gasmann gespielt (Weilen, 150), 1610 gedruckt.
1603 in Königsee vier Komödien von Joseph gespielt (Weilen, 150).
1603 ein dt. Stück speculum Josephi, zu Salzwedel gespielt in dt. Versen von dem Rektor Johann Walther, wurde zu Magdeburg gedruckt (Bolte, Literaturzeitung 1887, S. 1515).
1606 in Köln Joseph von Bürgerkindern gespielt (Wolter, Köln, unter 1606).

Die meisten der nun folgenden Aufführungen gehen in ihrer Haltung über unsere Zeit hinaus; sie tragen meist deutlich das Gepräge des 17. Jahrhunderts an sich, zum Teil sind es Jesuitenspiele.

Den Inhalt siehe bei Bächtold, S. 322 f.

Dieser Joseph erschien anonym. Dass Ruf der Verfasser ist, darf mit ziemlicher Sicherheit angenommen werden. Bereits Weller[1] erklärt: „Dass vorliegendes Spiel dem Rueff und sonst Niemand angehört,

[1] Volkstheater, S. 153.

beweist nicht nur die frische heitere Sprache, welche hier wie in all seinen Produktionen, besonders der früheren Jahre vorherrscht, sondern auch der fast wörtlich mit dem zu 'Adam und Heva' stimmende Anfang der Vorrede." Diese Auffassung übernehmen Weilen (der noch auf die für Ruf charakteristischen Nebenfiguren hinweist) und Bächtold.

Als Quelle gibt Ruf im Titel an: „vss etlichen Capitlen dess bůchs der Gschöpfften gezogen" und wiederholt diese Angabe gleich zu Beginn des Prologes des 1. Tages.

Die Beziehungen zum Bibeltext sind die folgenden: für den 1. Akt dient als Vorlage das Kap. 37 der Genesis. Der 2. Akt entspricht Kap. 39 und 40 (von 40 eigentlich nur V. 1—3 und V. 22; die Auslegung der Träume im Gefängnis wird nicht geschildert; der Schenk erzählt diese Szene später dem Pharao, getreu nach der Bibel, 40, in F 3 a, b; allerdings ist diese Szene, d. h. die Rede des Schenken vor dem Pharao, kurz auch im Bibeltext wieder aufgenommen in 41, 9—13, d. i. an der Stelle, wo sie auch bei Ruf steht; nur sind hier die Träume nicht mehr erzählt, während Ruf das besorgt durch die Herübernahme aus Kap. 40). Der 3. Akt bis zum Ende des 1. Tages entspricht 41, 1—44 (V. 45, die Hochzeit, ist bei Ruf nur angedeutet, nicht ausgeführt). Der 2. Teil des 3. Aktes (2. Tag) entspricht nur seinem Sinn nach der Bibel 41, 46—57. Er ist aber ganz anders gestaltet, indem hier Ruf nicht episch erzählt, sondern durch Bilder zu illustrieren sucht. Ruf bringt drei Szenen (allerdings nur skizzenhaft, ohne Zusammenhang, undramatisch): Gaukler (Zeit der sieben fetten Jahre), Joseph heimkehrend (am Ende dieser guten Jahre), Bauer der Korn sucht (erstes Jahr der Teuerung). — Der 4. Akt hat als Grundlage das Kap. 42. Von Ruf noch drei Genreszenen eingelegt: Bauer aus dem 3. Akt kommt wieder, verarmter Edelmann, zerlumpter Bauer.

5. Akt. Anfang bis I 5 a entspricht Kap. 43 (2. Reise der Brüder bis zu ihrer Abreise von Josephs Hof); eingelegt: Szene des Ägypters mit Sohn (als Illustration zum Bibeltext 47, 16 f.: die Ägypter bringen Joseph ihre Herden gegen Korn), und Koch-Köchin-Szene. Der Text bei Ruf ist gegenüber der Bibel gekürzt: verschiedene Reden und das Gastmahl fallen aus. — I 5 a bis I 7 b entspricht Kap. 44. — I 8 a bis K 5 a entspricht Kap. 45. Ruf erweitert den Satz 45, 15 „dann erst vermochten seine Brüder mit ihm zu reden" zur Bitte des Judas und Isachars um Verzeihung und zur Vergebung durch Joseph. Eingelegt die kurze Szene des Ägypters, der Korn will, aber als Entgelt nur noch sich dafür geben kann (als Illustration zu 47, 18 f.); diese Szene findet ihre Fortsetzung auf K 5 b bis K 6 b, wo sie 47, 20 f.,

23—25 entspricht. (Joseph sucht ihre Unterdrückung zu begründen, was für Rufs politische Ansichten interessant ist; im Bibeltext davon nichts angedeutet.) — K 6 b bis K 8 a entspricht Kap. 46, 28—34. — L a bis L 6 b entspricht Kap. 47, 1—12 (von Ruf etwas erweitert und lebendiger gemacht).

Weilen gibt an[1], dass Ruf für seinen Joseph die Stücke des Hans von Rüte (Bern 1538) und des Crocus benutzt habe. „Der Name Hanno (für den Truchsess) ist ein deutlicher Beweis, dass der Verfasser Crocus kannte[2].“ Sixt Birck als benutzte Quelle lehnt Weilen ab; Anlass zu dieser Vermutung könnte der bei beiden vorkommende Narr geben: „aber der Morio trägt vollständig andere Scherze vor, so dass bei der Verbreitung dieser Figur kein Zusammenhang anzunehmen ist[3]“. Es findet sich allerdings folgende Szene aus dem Birckschen Joseph auch bei Ruf: wie Joseph zum Statthalter ernannt wurde vom Pharao, verkündet der Ernholt (bei Ruf der Herold) seine Erhöhung öffentlich[4].

Als beeinflusst von Crocus allein führt Weilen folgenden Zug bei Ruf an: Potiphar befragt Joseph nach der Ursache des Lärms, bringt aber nichts aus ihm heraus. „Das ist fast genau die Scene II, 3 bei Crocus, die Rüte ausgelassen hat[5].“

An verschiedenen Stellen hat Hans von Rütes Joseph Ruf beeinflusst. Da ich dessen Josephspiel weder in den Bibliotheken der Schweiz noch Deutschlands aufgetrieben habe, muss ich mich damit begnügen, auf die bei Weilen angeführten Beispiele zu verweisen. Rütes Joseph dauert auch zwei Tage. Die Handlung des 1. Tages führt gleich weit wie bei Ruf (bei Rüte wird noch Potiphars Frau in einer längeren Szene bestraft). Rüte behandelt die ganze Geschichte Josephs bis zum Aufbruch Jacobs nach Ägypten. „Am besten gelingen ihm ganz frei erfundene volksmässige Episoden, so die Szene des Nachrichter und besonders die grosse Gerichtsszene, die in der Geschichte der Joseph-Dramen ganz vereinzelt dasteht[6].“ Rüte ist in seiner Liebesszene stark von Crocus abhängig.

Rufs Joseph hat nicht sehr stark gewirkt. Hinsichtlich Thiebolt Garts Joseph (1540) meint Weilen, dass Beziehungen zu Rüte und

[1] Joseph, S. 45—56.
[2] a. a. O., S. 48.
[3] a. a. O., S. 56.
[4] a. a. O., S. 41.
[5] a. a. O., S. 50.
[6] a. a. O., S. 38.

Ruf zwar nicht zu beweisen, wohl aber, besonders bezüglich Rütes, wahrscheinlich seien[1]. Peter Jordan (1540) scheint Ruf flüchtig gekannt zu haben[2]. Martin Balticus benützt seine Quellen „in diskretester Weise, so zwar, dass nur der Zusammenhang mit Gart, Rueff und Macropedius ziemlich sicher ist[3]“. Nach Weilen sollen Ruf und Balticus als Vorlage für das Spiel von Thomas Brunner gedient haben. Doch sind alle diese „Bezüge“ mit Vorsicht aufzunehmen, was Stumpfl gerade in seiner neu gedruckten Herausgabe des Brunnerschen Textes zeigt[4], wo er sich gegen solche Abhängigkeitskonstruktionen wendet.

Der Joseph ist Rufs erstes Spiel, das er auf zwei Tage ausgedehnt hat. Das ganze Spiel ist in der Hauptsache episch gehalten, erzählt, ohne dramatische Spannung. Es berichtet sehr ausführlich die ganze Josephsgeschichte, immer nach der Bibel. Eingefügt sind einige kleine Szenen, volkstümlich, die meist bedeutend frischer sind als das übrige. Nach modernen Anschauungen könnten diese Szenen dazu dienen, Josephs Verhalten zu charakterisieren, ihn psychologisch zu deuten und den Zuschauern verständlich zu machen. Aber in jener Zeit waren sie wohl Anlass zu sichtbaren Belehrungen, wie man leben müsse, um als guter Mensch betrachtet zu werden (denn Joseph gab natürlich nur den Guten Getreide). Nicht der Zweck war also Joseph in diesen Szenen, sondern lediglich das Mittel. „So wie bei Betuleius ist hier die Geschichte Josephs durch eine Reihe neuer Figuren bereichert worden, hauptsächlich zu dem Zwecke, einer grösseren Personenzahl die Teilnahme an dem Spiele zu ermöglichen, doch während Betuleius sie mehr aus der biblischen Quelle heraus entwickelt, verfährt Rueff ganz frei, indem er Kap. 48 der Genesis zum freien Ausgangspunkt für eine Reihe ergötzlicher Chargen nimmt; es offenbart sich in der verschiedenartigen Charakteristik der um Nahrung Flehenden ein hübsches Talent für das Genrehafte[5].“ — Die Reden sind im allgemeinen nicht allzu lange, ziemlich lebhafter Wechsel. Auf der Bühne ist auch immer Betrieb, ständiger Wechsel der Orte. Öfters Doppelhandlungen. Im ganzen aber keine Einheit, sowohl im Ort als in der zeitlichen Erstreckung (was aber auf jener Bühne auch gar nicht erstrebt wurde und nicht als Ideal galt!). „Rueff liebt das weite Ausholen in Details, ein Charakteristikon der Schweizer Dramatiker . . .

[1] a. a. O., S. 60.
[2] a. a. O., S. 71.
[3] a. a. O., S. 91.
[4] Hallesche Neudrucke, Nr. 258—260, Einleitung S. XV—XVII.
[5] Weilen, S. 55.

Ess- und Trinkszenen werden drastisch herausgearbeitet, die Nebensache wird oft zur Hauptsache[1].“

Reformatorisch und kulturgeschichtlich ist nicht sehr viel zu holen. Joseph wird auf Christus gedeutet (schon früher, so in der Präfiguration des Heidelberger Passionsspieles, auch bei Hans von Rüte). Ganz wenige Bemerkungen über Familienleben (bei Jacob und den Brüdern), über Ehe (Potiphars Weib), aber nirgends weiter verwertet. Ruf will hier nur ein Schau-Spiel geben, natürlich aus der Bibel genommen; aber um Konflikte und Spannungen herbeizuführen, hat er zu wenig dichterische und dramatische Gestaltungskraft. Ziemlich kurz und ungeschaut sind die Liebesszenen behandelt; Ruf hat keinen Sinn dafür, oder aber er hält es mit dem protestantischen Ernst der Schauspiele nicht für vereinbar. Joseph ist auch nicht als Staatsmann dargestellt (wie bei Betuleius), zwar ist an einigen Stellen des 2. Tages darauf hingewiesen. Joseph ist im Grunde sehr schemenhaft gestaltet, er hat keine Farbe, besitzt kein Leben, kein Blut. — Zum erstenmal bei Ruf tritt ein Narr auf, am Hofe Pharaos (wenigstens war in den früheren Dramen ein solcher nie erwähnt).

Die Sprache ist von vielen Sprichwörtern und volkstümlichen Redewendungen durchsetzt (Einfluss des Hans von Rüte?). Derb in der Schilderung ist die Koch-Köchin-Szene.

[1] Weilen, S. 55.

Passion.

Im folgenden lasse ich den Zusammenhang mit den mittelalterlichen Passionsspielen und etwaige Vergleiche hinsichtlich der Behandlung einzelner Motive unberücksichtigt. Es ist sehr wohl möglich, dass Ruf etwa von den Luzerner Osterspielen hatte erzählen hören, da dorthin immer Zuschauer aus dem Gebiete der ganzen Eidgenossenschaft eilten. Auch auf die Osterspiele gehe ich nicht ein, ebenso nicht auf blosse Auferstehungsspiele.

Die Passionsspiele sind eine ausgesprochen spätmittelalterliche Erscheinung. In Gebieten, die die geistige Haltung dieser Zeit bewahrten, konnten sie sich noch lange erhalten. Meist waren es katholische Gegenden, auf dem Lande, in Bauerngebieten. So sehen wir bereits zu Beginn der Reformation eine ausgesprochene Abneigung von protestantischer Seite gegen Passionsaufführungen. Man hat nicht mehr die ungebrochene Haltung des mittelalterlichen Menschen heiligen Dingen gegenüber, der zwar tiefste Verehrung empfinden konnte, der in glühendem Eifer sein Leben in Askese zubrachte, der aber auch seine derbe Lust an rohen Spässen hatte. Der Protestant aber musste in seiner ersten Zeit eine Seite überkompensieren: den starken religiösen Ernst; dabei verlor er das heidnisch lebensfreudige Element, das doch immer noch im Spätmittelalter bezeichnend war. Von seinem Ernst aus aber war es nicht mehr angängig, die Passion, das grösste religiöse Erlebnis, als Schauspiel mitansehen zu können: wurde doch bei einem Schauspiel gegessen, gelacht, geschwatzt. Nein, die Passion gehörte für den Protestanten nicht auf die Bühne; er musste sie innerlich erleben, durfte sie nur in der Predigt erzählt mitanhören, wo er in gläubiger Andacht in der Kirche weilte.

Luther, der ein Förderer von biblischen Aufführungen war, schloss das Passionsspiel aus; im Sermon von der Betrachtung des heiligen Leidens Christi sagt er: „Und das ist recht Christi Leiden bedacht, das sind die Früchte seines Leidens, und wer also sich darinnen übet, der thut besser, denn dass er alle Passion horete .... Denn Christi Leiden muss nicht mit Worten und Schein, sondern mit dem Leben

und wahrhaftig gehandelt werden[1].“ „Wenn also das Anschauen des Passionsspieles bis dahin als ein Mittel religiöser Erbauung betrachtet wurde, aber wie Prozession und Wallfahrt nur ein äusseres Werk war, so musste Luther dies Mittel verwerfen. Auch wehrte er den Passionsspielen deshalb, weil sie eine ungesunde, sentimentale Auffassung des Leidens Christi beförderten, man dürfe Christum nicht wie einen unschuldigen Menschen beklagen und beweinen[2].“ — Melanchthon lehnte als ausgesprochener Humanist überhaupt alle Stoffe des A T und N T ab und wandte dafür sein Hauptinteresse den Dramen des klassischen Altertums zu. — Joachim Greff hatte schon längere Zeit den Plan, eine Passion und Auferstehung zu schreiben, doch unterliess er es zunächst „aus Ursach, dass diese selige Histori einen grossen Ernst fordere[3]“. — Ebenso spricht Xystus Betulius in seiner lat. Susanna (1537) im Prologe seine Missbilligung der Passionsspiele aus, da sie die schwächliche Auffassung vom Leiden Christi nur bestärkten. — Verschiedene Gegner von Passionsaufführungen machen auch darauf aufmerksam, dass öfters solche Darstellungen schlimm ausgefallen seien, dass Unglücksfälle und Verbrechen als sichtbarer Unwille Gottes sich dabei ereignet hätten[3]. Der Protestant erlebte das Passionsspiel doch von wesentlich moderner Einstellung aus. Durch seine Begünstigung des religiösen Individualismus war die Passion wirklich dasjenige, was nur jeden allein letztlich angehen konnte und durfte. Eine Aufführung war im Grunde eine Profanierung, eine nicht mehr ertragbare Verweltlichung. Wenn man nicht gar das peinliche Empfinden des Exhibitionismus von Gefühlen dabei hatte.

Trotzdem fanden sich immer wieder Befürworter von Passionsaufführungen, allerdings meist auf katholischer Seite. Rufs Spiel ist das einzige reformierte Passionsspiel in der Schweiz. In der Vorrede seines Dramas widmet es Ruf „Ambrosio Blarer ein vorstender der kilchen vnd verkündiger des wort Gotts zů Costenz / sinem für geliebten Herren / fründ vñ güñer“. Er führt dann länger eine Rechtfertigung seines Werkes aus. „So aber nüt hôhers / grôssers / kôstlichers vñ treffenlichers in gantzer heilger vnnd Göttlicher gschrifft ist / dann allein der vnd all gemein handel alles heils. Namlich das lyden vnnd sterben Christi Jesu vnsers sâligmachers / vff welches dann das vertruwen vnnd hoffen aller glôbigen von ye welten har gestanden ist / vñ gesehen hat / angesehē das nüt fruchtbarers / heilsamers vn

[1] Luther, Werke; Erlanger Ausgabe, Bd. 11, 1827, S. 152.
[2] Holstein, Reformation, S. 25.
[3] Creizenach, III, S. 319.

sâligers ist / dann das vergossen blût / im sterben vnser herren Jesu Christi. Darumb es von nôten ist das diser ernstlich vnd thür handel in gûten trüwen allen menschen fürgestelt werde“ (A 3 b). „Vnnd aber sôlicher ernstlicher handel der blûyendē vñ schwach vernünfftigen jugend noch zů schwer zeuerston vnd zefassen ist / acht ich den Christenlichen glouben nitt zewider syn / sôliche histori nach dem verstand zemachen oder zedichten. Nit darum̄ das es durch die rymen oder verss in spyls wyss / vnnd mit sôlicher action in die verachtung bracht / besunder vil mer das zů nutz gûtem vñ merem verstand / der jugend (wie gemelt) beschehe vnd gewendt werde. Ouch dem vnuerstand etlicher einfaltē sôlcher wyss geholffen werde. Dañ wie kan die jugend bass geleert vñ vfgericht werden / dann mit dem das jr anmůtig vnd verstendig ist / in dem das lyden / darinn alle sâligkeit stat ogēschynlich gefasst / gesehen vnd verstanden wirt“ (A 3 b, 4 a). Man sieht, in Zürich wird viel mehr das Ethische betont. Wo es sich um die Jugend handelt, wo pädagogische Interessen es verlangen, da ist alles recht; da muss sich sogar die Passion einreihen (allerdings ja auch nur, um zu einem besseren „anschaulicheren“ Verständnis des Wortes Gottes zu verhelfen). Ruf schreibt sein Werk ganz bewusst in erzieherischer Absicht, für die Jugend: „Darum̄ diss bůchlin glych als wol vnd bass der jugend dienen vnd fůgen wirt / dar uss zů lernen vnd studeren / als alle vnd andere bůchlin die man hat vnnd brucht / als die Tisch zucht / der Wysen radt / ouch was der bůcherē mer sind die zucht vnnd tugend leerend.“ Die Passion wird hier also zu einem ausgesprochenen Lesedrama; sie steht auf gleicher Stufe wie die moralischen Erbauungsbücher und vor allem die didaktischen Bücher. Aber nicht nur der Jugend diene das Büchlein, sondern auch den geistig etwas zurückgebliebenen Leuten, die ähnlich wie Kinder anzuleiten seien. Ruf betont ausdrücklich, dass er sich streng an den biblischen Text gehalten habe, um ja nicht durch textwidrige Zusätze die Passion in Verachtung zu bringen. Er widmet es Blarer, um ihm seine schuldige Dankbarkeit zu bezeugen, aber auch „sunderlich vmb der vrsach willen / das dises bůchlin der Passion genannt / durch üwer radt vnd that / der jugend in die schůlen verordnet werde / vff das sy durch sôlchen anfang zů mererem verstand jres heils / vnd eines rechtgeschaffnen lâbens kommen môgend / dardurch dann ouch andere die mer frôud vnd lusterbarkeit an der action hand sich darinnen übend . . .“ (A 6 a).

Drucke und Aufführungen der Passion.

Die folgenden Daten sind ganz bewusst sehr unvollständig; ich wollte wenn möglich keine mittelalterlichen Spiele oder deren Nachkommen (wie z. B. in Luzern) anführen, ebenso nicht die Osterspiele. So gebe ich nun eine sehr willkürliche Zusammenstellung von Angaben, die ohne weiteres beträchtlich ergänzt werden könnte.

1508 (Mantegatii) Joh. Franciscus Quintianus Stoa, Tragoedia de passione domini. Lat. Neu aufgelegt: Lugduni 1515.

1538 Joachim Greff, Leiden und Auferstehung Christi.

1539 Passion in Wernigerode (auf protestantischem Gebiet) aufgeführt (Creizenach, III, S. 319, Anm. 2).

(Die dem Macropedius zugeschriebene Passio Christi, vor 1545, wird von Bahlmann, Lat. Dramen, abgelehnt.)

1545 Jakob Ruf, Leiden Christi.

1558 spielt Heinrich Wirre die Passion in Köln (Wolter, Theater Kölns, unter diesem Datum: „In deportatione venerabilis Sacramenti. Ein Burger van Solothorn uss Sweitzer landt Heinrich Wirre hat angehalten umb erlauff ein spil van der passion unsers hern Christi zu spelen, und dweil Er versigelte Urkunden van etlichen Oberlendischen Steden bracht, das Er sollich Spil nach der Historien und Inhalt des Evangelij gebraucht, ist Ime das spil erlaubt."

1558 Hans Sachs, Tragedia: Der passion Christi, mit 31 personen, 10 akte. (Von Sachs bereits 1557 ein Gedicht: Der passion.)

1561 in Marburg Passion aufgeführt (auf protestantischem Gebiet) (Creizenach, III, S. 319, Anm. 2).

1564 in Schmalkalden die Leidensgeschichte Christi aufgeführt (auf protestantischem Gebiet) durch Kilgenstein.

1566 gedruckt Sebastian Wild, Passion (zwischen 1556—66 entstanden).

1588 will eine Gauklertruppe die Passion zu Münster spielen, aber verboten. (Wormstall, Münster, S. 83, führt folgende Notiz im Ratsprotokoll an: „Als ein cochler alhir die passion zu spellen begert, und mit ime underscheidentliche die hern burgermeister darumb ersucht, ist verabscheidet, das alsolche lichtferdige personen alhir nit zugestatten.")

1589 in Augsburg eine Passion gespielt durch Dav. Abel, dem deutschen Schulmeister (Weller, Annalen, II, S. 287).

1592 in der Vorrede zu seiner Apostelgeschichte (Tragicomoedia Actapostolica) erklärt Johannes Brummer, der Rektor der lat. Schule zu Kaufbeuren, er habe auch drei von ihm verfasste Komödien spielen lassen (zwischen 1572–92), welche die ganze evangelische Geschichte von der Geburt, dem Leben, Leiden, Sterben und der Auferstehung Christi behandelten. Wohl nicht gedruckt (Holstein, Reformation, S. 146).

Den Inhalt siehe bei Bächtold, S. 324 f.

Ruf gibt als Quelle für seine Passion im Titel die vier Evangelien an: „Vnd ist gezogen vss den vier Euangelisten / namlich /

vss { Mattheo / Marco / Luca / Joanne } am { xxvj. / xiiij. / xxij. / xviij. } Cap.

Vast textlich vñ mit wenig zůsetzen / onet die die Action zůtregt.“ Einer von diesen Zusätzen (es ist eine Rede des Mörders zur Rechten Christi vor seiner biblischen Rede) wird in einer Randglosse ausdrücklich als nicht textlich bezeichnet: „Die red der mörder ist nitt textlich / aber dē spil zierlich“ (L 5 a[1]). Auch in seiner Vorrede betont Ruf ausdrücklich, dass ihm sehr daran gelegen sei, möglichst getreu der Bibel zu folgen: „Das aber der text so flyssig nebend besytz der Concordantz nach gestellt vnd geordnet worden / ist darum̃ beschehen / das man sehe das in disem gerym dess Passion nüt anders vnd übrigs herzů gesetzt syge / dañ was der text selber vermag / vnd zierlich syn möchte dem Spyl vñ siner action / damit mengklich wüsse vnd erkennen möge / was flyss vñ ernst dahin verwendt syge worden. Angesen das wider dē text nüt yngefürt ald zůgsetzt ist / das dise histori dess lydēs vnsers heilands in verachtung bringē . . . .“. Am Rande sind immer die dazugehörigen Bibelzitate angeführt. Im Epilog des 2. Tages wird angegeben als Gewährsmann: Augustinus de fide et symbulo Cap. 7.

Das Spiel beginnt B 4 b mit dem Vulgatatext (Matth. 26, 1): Et factum est cum consummasset Jesus sermones hos omnes, dixit discipulis suis; darauf die deutsche Anweisung: „Jesus redt zů sinen Jüngeren.“

Wie Ruf vorgeht, mag an ein paar Beispielen aufgewiesen werden: Matth. 26, 3 (Hierauf versammelten sich die Hohenpriester und Ältesten des Volks im Hofe des Hohenpriesters mit Namen Kaiphas) wird aufgelöst in: 1. Befehl des Caiaphas an seinen Diener, die Hohenpriester zu holen, 2. Diener richtet den Auftrag bei den Hohenpriestern aus, 3. Hohenpriester gehen zur Beratung (stumme Szene). — Matth. 26, 8 f. wird in der Bibel ganz unbestimmt von irgend einem Jünger gesprochen, bei Ruf ist es Judas, der sich entrüstet und meint:

„Es ist der salb gsin nit so wenig,
Sy hett noch gulten dryssig pfennig“ (B 6 b).

— Marc. 14, 19 „vñ sagtend zů jm / einer nach dē anderē: Bin ichs? vnd der ander / Bin ichs?“ wird bei Ruf der Angabe getreu aufgelöst in drei- bis fünfzeilige Fragen jedes einzelnen Apostels, mit Ausnahme

[1] Solche Bemerkungen finden sich gelegentlich. So in Rebhuns Susanna, zu II, 1: „Haec scaena cum sequenti extra argumentum admixta est, ad depingendam iudicum iniquitatem.“

von Judas. (Joannes spricht auch nicht, dafür aber Matheus zweimal; wohl ein Versehen; einmal sollte natürlich Joannes fragen).

Für den 2. Akt soll auch das apokryphe Nicodemus-Evangelium gedient haben[1]. Es steht nämlich zu Beginn des 2. Aktes (F 4 b) nach der Anweisung: „Caiaphas redt zůn obersten mit namē Añas / Leui / Neptalim / Alexander / Jairus / Simeon / Dathan / Gamaliel / vnd Nicodemus“ die Bemerkung: „Secundum Nicodemum“. Die Namen dieser Hohenpriester hat Ruf aus dem Nicodemus-Evangelium entnommen. Ruf führt sie im Personenverzeichnis in der gleichen Reihenfolge an wie der Beginn des Nic.-Ev.: Symeon, Dathan, Gamaliel, Judas (bei Ruf als: Rabi Judas), Levi, Nephtalim, Alexander, Jairus. Ein Einfluss der sog. Zürcher Auferstehung scheint hier nicht zu bestehen; diese hat folgende Namen: Caiaphas (von Ruf übernommen in dieser Form!), Annas, Dathan, Simeon, Leui, Zabulon, Nephtalim, Jairus. Ruf hat den auch im Nic.-Ev. nicht vorkommenden Zabulon nicht; dafür aber hat er entsprechend dem Nic.-Ev., über die Namen der Auferstehung hinaus, noch: Gamaliel, Rabi Judas, Alexander.

Die Stelle (O 7 a), wo der 3. Kriegsmann vom erschienenen Engel spricht:

„Sin angsicht was glych wie der blitzg,
Sin kleid was wysser dann der schnee“

entspricht wohl dem Vers des Nic.-Ev. (13, 5 in der zitierten Ausgabe, S. 46): „und sein Anblick war wie der Blitz, und sein Kleid weiss wie der Schnee“, ist aber von Ruf nicht daher, sondern aus der Zürcher Auferstehung entlehnt.

Ausser obigen Namen diente das Nic.-Ev. kaum als Quelle für Ruf; auf jeden Fall ist nichts für dieses Evangelium Bezeichnende bei Ruf vorhanden. Was gemeinsames sonst bei beiden vorhanden ist, sind die gewöhnlichen Bibelstellen, die Ruf direkt aus den vier Evangelien hat, wie seine Randzitate zeigen.

Rufs 5. Akt weist Beziehungen auf zur Grablegung des Mathias Gundelfinger, einem Luzerner Spiel von 1494[2]. (Vielleicht handelt es sich hier um ein Bruchstück eines Passionsspieles, das mit dieser Szene endete. — Wirth, Oster- und Passionsspiele bis zum 16. Jahrhundert, S. 131). Bei Gundelfinger sind auch vier Grabwächter, bezeichnet als: primus, secundus etc. miles. Die Übereinstimmungen zwischen Gundelfinger und Ruf vergleiche bei Hartmann[3].

Ob Ruf diesen Luzerner Text des Mathias Gundelfinger wirklich

[1] Ich habe es benutzt in der Ausgabe von Richard Clemens, 4. Teil der apokryphischen Evangelien. Scheible, Stuttgart 1850.
[2] ed. Mone, Schauspiele des Mittelalters, 2. Bd., S. 131—150.
[3] Oberammergauer Passionsspiel, S. 250 ff.

gekannt hat, scheint mir doch nicht so ganz sicher. Ziemlich viele Verse sind von ihm wohl eher aus der Zürcher Auferstehung übernommen worden. Allerdings finden sich einige bezeichnende Übereinstimmungen mit Gundelfinger. Möglich wäre ja auch, wie Hartmann[1] ebenfalls vermutet, „dass Ruef eine mit dem Luzerner Texte nahe verwandte Fassung benützt hätte".

Für den 5. Akt seiner Passion hat Ruf ziemlich stark die (hdsr.) sog. Zürcher Auferstehung[2] benutzt.

Rufs Drama ist als Vorlage benutzt worden von einem Freiburger Passionsspiel von 1604[3]. Es gibt zwei Freiburger Spiele, ein kürzeres von 1599 und das erwähnte von 1604.

Das 1. Spiel (1599) besteht aus zwei Teilen; der 2. Teil, Tod und Auferstehung Christi, ist eine Einschiebung in den ersten. Dieses Spiel ist in der Hauptsache ein Fronleichnamsspiel, von den Zünften auf der Prozession dargestellt. Nur das eingefügte Passionsspiel wurde auf einer festen Bühne auf dem Münsterplatz aufgeführt[4]. Nach Eckhardt[5] finden sich bereits in diesem Spiel „Anklänge an ein protestantisches Passionsspiel des Zürchers Jakob Ruef".

Das 2. Spiel (1604) zeigt die gleiche Einteilung: das mittlere Stück bildet die Passion. Gegenüber 1599 ist sie hier aber viel ausführlicher und in fünf Akte eingeteilt. Für diese Passion bildet Ruf die Grundlage. Es hat so zahlreiche Übereinstimmungen „dass man wohl sagen kann, das fünfaktige Freiburger Passionsspiel sei geradezu eine teils verkürzte, teils auch etwas erweiterte Bearbeitung von Ruefs Stück[6]". Belege für die Art, wie Ruf benutzt worden ist, siehe bei Hartmann[7].

Zum Verhältnis Ruf : Freiburg 1604 ist noch zu bemerken: Die Bühnenanweisungen des Freiburger Spieles sind selbständig und nehmen durchaus Rücksicht auf die Aufführung; sie sind nur zu diesem Zwecke geschrieben. — Freiburg, V. 1—28, ist ohne Entsprechung bei Ruf. — Der Schluss des 1. Aktes ist bei beiden Spielen an derselben Stelle. — Der Beginn des 2. Aktes ist bei Freiburg (V. 611 bis 713) nur zum Teil ähnlich mit Ruf, teilweise erweitert, andere

[1] Passionsspiel, S. 249.

[2] Zürich Msc. C 79 a. Inhalt bei Bächtold, S. 330 f. Über die Beziehungen zu Ruf vgl. Bächtold, Anm. S. 85 f., wo eine Szene kurz herausgegriffen ist. — Die Textvergleiche sind im Drucke dieser Arbeit weggelassen worden.

[3] ed. E. Martin, Freiburger Passionsspiele des 16. Jahrhunderts. — Vgl. auch Eckhardt, Alte Schauspiele aus dem Breisgau.

[4] Eckhardt, S. 173.

[5] S. 177.

[6] Eckhardt, S. 178.

[7] Passionsspiel, S. 247 f., 262—68.

Partien gekürzt. Die V. 726–733, wo die Kundschafter (sie tragen in Freiburg Namen, wie übrigens die Grabwächter auch) dem Caiaphas eine Eidformel nachsprechen müssen, fehlen bei Ruf. — Das Freiburger Spiel hat keine Einteilung in zwei Tage; man spielte ohne Unterbrechung durch. — Die Szene, in der Judas den Priestern das Geld zurückerstattet, steht bei Ruf im 2. Akt, in Freiburg kommt sie erst im 4. (V. 1436—97). — Der Schluss des 2. Aktes stimmt nicht ganz überein, wohl aber wieder die folgenden. — Im 3. Akt ist in Freiburg die Geisselung noch ausführlicher und derber (V. 1215 bis 1335). — Die Klagen der Maria Magdalena (V. 1726–45) und der Mutter Gottes (V. 1770–1801) fehlen bei Ruf. — Die Erhängung des Judas (V. 2035—46) ist in Freiburg lebendiger, indem ein Teufel ihm den Strick zuwirft. — Der Schluss des Freiburger Spieles ist etwas verschieden von Ruf, zum Teil erweitert oder geändert.

Der Bearbeiter des Freiburger Spieles war wohl katholisch; da aber Ruf seinen protestantischen Standpunkt nirgends nachdrücklich betont, oder überhaupt auf konfessionelle Streitigkeiten eingeht, konnte er wohl diese protestantische Passion als Vorlage benutzen. Ruf steht ja auch mit seinem Spiele noch sehr stark in der mittelalterlichen Tradition drin, sodass es sich für eine bürgerliche Zünfte-Aufführung ohne weiteres eignete. Nur im Zurücktreten der Mutter Gottes und im Fehlen der berühmten grossen Marienklage zeigt sich die protestantische Einstellung Rufs. Diese Szenen sind vom Freiburger Bearbeiter eingeschoben worden.

Noch einem weiteren katholischen Passionsspiel hat Ruf, wenigstens teilweise, als Quelle gedient. Es ist dies die sog. Weilheimer Passion mit dem Auferstehungsspiel. Für die Auferstehung finden sich ziemlich viele Parallelen mit Ruf, die von Hartmann[1] nachgewiesen sind. Das Drama ist gedichtet vom Weilheimer (in Oberbayern) Pfarrer Johann Älbl (1552—1621), und ist zuerst 1600, dann 1615 und später aufgeführt worden.

Mit diesem Weilheimer Spiel des Johann Älbl darf der eigentliche Oberammergauer Text nicht verwechselt werden; dieser stammt von 1662. Seit 1680 kamen allerdings im Oberammergauer Passionsspiel Entlehnungen aus dem Weilheimer Text vor. Ob diese Entlehnungen die von Ruf beeinflussten Stellen der Älblschen Auferstehung betreffen, kann ich nicht entscheiden, da mir der Text des Oberammergauer Spieles von 1680 und später nicht vorgelegen hat. Hingegen findet

[1] Passionsspiel, S. 237—269.

sich im Text von 1890[1] doch noch ein deutlicher Anklang in der folgenden Szene:

Annas: Nun ist der Leichnam in den Händen seiner Freunde. Da gilt es jetzt, auf unserer Hut zu sein. Denn der Verführer sprach, als er noch lebte, er werde nach drei Tagen auferstehen.

Rabbi: So könnte dem Volke leicht neue Täuschung und uns neue Sorge bereitet werden. Die Jünger können ihn heimlich entwenden und sagen, er sei erstanden.

Kaiphas: *So wäre dann der letzte Irrthum noch ärger als der erste.* Lasset uns geschwind zu Pilatus hingehen und um Mannschaft nachsuchen, dass sie bis zum dritten Tage Wache stehe am Grabe des Verführers.

Annas: Ein kluger Rath.

Rabbi: So werden ihre Pläne vereitelt werden.

(Die betreffende Stelle bei Ruf lautet, O a:

„So wurd der letst trug erger, bőser,
Dann der erst gsyn ist, vnd vil grősser"

und im Weilheimer Spiel:

„Vnd wurd der lest betrug vnd List
Vill böser dan der Erste ist".)

Die Rufsche Passion beginnt mit dem Ostermahl und führt bis zum Tod und zur Grablegung Christi und bringt dann ziemlich knapp noch Auferstehung und Himmelfahrt. Trotzdem Ruf in seiner Vorrede betont: „damit mengklich wüsse vnd erkennen möge, was flyss vñ ernst dahin verwendt syge worden", hat man nicht immer diesen Eindruck. Gelegentlich finden sich Ansätze zur Charakteristik, so bei Judas, und in der Art wie Pilatus von den Juden geschildert wird, und einige kleinere Züge. Aber meist bleibt es bei diesen Ansätzen; Möglichkeiten werden nicht ausgenützt und nicht weiter verwertet; höchstens an einer Stelle findet sich eine solche Bemerkung, aber an der zweiten Stelle ist sie wieder gänzlich ausser acht gelassen. Auf jeden Fall kam es Ruf kaum in den Sinn, irgend etwas wirklich charakterisieren oder psychologisch begründen und ausführen zu wollen; war es ja auch nicht die Intention der Bühnentradition, von der er abhängig war; sondern er wollte — und bei diesem Stoffe noch in besonderem Masse — nur den Ablauf der biblischen Geschichte in schaubare Handlung umsetzen. So hält er sich denn auch meist ziemlich eng an den Text. Wo er einmal davon abweicht (in der Rede der Schächer), betont er es ausdrücklich am Rande. Im Grunde also wirklich eine kleinliche Enge der Bibel gegenüber, nur verständlich aus der Bedeutung, die „das reine Wort Gottes" der Bibel in jener Zeit der Reformation hatte (als Kampfmittel der protestantischen Kirche

[1] Gesammt-Text des Oberammergauer Passionsspiels von 1890. München 1890; S. 138.

gegen die katholische Ablehnung der Bibellektüre für Laien). Natürlich kommt hier auch die Scheu dem besonderen Stoffe gegenüber zum Ausdruck, wo das Wort viel mehr als sonst eine übernatürliche Kraft in sich birgt, die durch Entstellung oder Umbiegung des Wortlautes verloren geht. (Man muss wie im Märchen oder in der primitiven Beschwörung die Zauberformel genau wissen, soll sie die gewollte Wirkung ausüben. Vgl. z. B. Kalewala, 8. und 16./17. Rune).

Das Stück ist protestantisch, allerdings nie betont und tendenziös. Seiner Tradition nach hängt es sogar viel eher und enger mit dem mittelalterlichen Passionsspiel zusammen. Es bringt die rohe Schergenszene, führt jedes Detail auf der Bühne vor, wie es auch im alten Passionsspiel geschah. Ebenso ist die Beobachtung der Sonnenfinsternis durch Dionysius Areopagita ein Zug der mittelalterlichen Bühnentradition[1]. Die Marienklagen lässt Ruf allerdings weg; hier ist er ganz Protestant; gerade in diesen Klagen aber hat das Mittelalter oft einen Höhepunkt erreicht, hier konnte reine Lyrik in starken Tönen sich auswirken, hier war Möglichkeit gegeben zu psychologischer Vertiefung und zu Verinnerlichung.

Die Personen sind selten wirklich gut, meist zu blass. Einzelne derbe Szenen sind plastischer, dafür aber (wenigstens für unser Gefühl) roh, so die Geisselung und Kreuzigung. Pilatus tritt auf als wankelmütiger und schwankender Charakter, aber auch diese Eigenschaft wird nicht psychologisch verwertet, sondern sie ist eher eine ungewollte Folge der Unfähigkeit Rufs, ihn richtig gestalten zu können. Wobei aber immer wieder darauf hinzuweisen ist, dass man nur erzählen wollte, nur dramatisiertes Epos geben, um eindrücklich auf die Zuhörer zu wirken. Kriegsleute, Wächter, Schergen etc. sind die Rollen, die von Ruf besser geschaut sind, die er glaubwürdiger zu packen weiss. (Ein guter Einfall ist das Wächterlied, in der Nacht der Geisselung, am Schluss des 1. Tages.) Auffällig ist, dass keine Teufel verwendet sind, hauptsächlich bei der Erhängung des Judas und beim Tode der Schächer.

Durch die enge Anlehnung an den Gang der biblischen Geschichte ergibt sich wenig kulturgeschichtlich Bedeutsames, da Ruf nicht auf zeitgenössische Parallelen anspielt oder höchstens in ganz zufälligen Bemerkungen. Die moralischen Nutzanwendungen verteilen sich hauptsächlich auf Prolog, Epilog und die Rede des Johannes im 5. Akt. — Bühnenanweisungen sind ziemlich viele eingestreut, aber

[1] Creizenach, III, S. 245. — Der Astronom Dionysius tritt z. B. auch im Villinger Passionsspiel auf (zw. 1585—1600 aufgeführt).

oft entsprechen sie nur dem Bibeltext und sind rein episch und nicht für praktische Bühnenzwecke gedacht. Man hat so öfters den Eindruck, es handle sich mehr um ein Lesedrama, als um ein wirklich aufgeführtes oder aufzuführendes Spiel. Und gerade dort, wo man Anweisungen gerne hätte zur Rekonstruktion des Spieles, stehen keine oder keine verwertbaren, so bei der Erhängung des Judas, der Kreuzigungsszene, der Geisselung und Dornenkrönung, Christi Himmelfahrt, Blutschwitzen u. ä. (Hier verhält sich das Luzerner Osterspiel ganz anders mit seinen ausführlichen Rödeln!) Seelische Regungen werden gelegentlich in Anweisungen angetönt, aber entsprechend der biblischen Vorlage. Oft kommt die Anweisung „Pausando" vor.

Der Stil ist im allgemeinen glatt, aber trocken und unplastisch. Ziemlich viele Abstrakta, auch im Reim. Wenig Volkstümliches, wenig wirklich Geschautes, wenig Bilder und Vergleiche, die Leben und Farbe verleihen würden. In den Reden ist keine Bewegung; sie sind selten lang, aber ohne Schwung im Gespräch, es ist eine Sachlichkeit und Trockenheit, die uns ermüdet; oft auch eine beinahe unerlaubte Naivität.

Ganz kurz möchte ich noch auf das Passionsspiel eines Meistersingers eingehen, nämlich *Sebastian Wilds* „Ein schöne Tragedj / auss der heyligen schrifft gezogen / Von dem Leyden vnd sterben / auch die aufferstehung vnsers Herren Jesu Christi / in reymen vnd Spilweyss gedicht / welches mit nutz vnd besserung wolzulesen vnd zuhören ist[1]." In seiner Passion gibt es nicht getrennte Standorte (wie wir es sicher für das wesentlich noch mittelalterlich bedingte Spiel Rufs anzunehmen haben), sondern Szenenwechsel, wie es auf der Meistersängerbühne üblich war. „Wenn Christus von Pilatus zu Herodes geführt werden soll, so wird das dadurch veranschaulicht, dass Pilatus mit seinem Knecht abgeht und Herodes mit zwei Knechten auftritt, Christus bleibt mit Kaiphas und Annas auf der Bühne" (Creizenach). Die Kreuzigung wird hinter die Szene verlegt und nur vom Hauptmann dem Pilatus erzählt. Wilds Passion geht von der Versammlung der Hohenpriester, in der Judas seine Bereitschaft zum Verrat erklärt, bis zur Erscheinung des auferstandenen Christus vor den Aposteln (Thomas; und Aussendung der Jünger). Wie Ruf zeigt auch Wild seine protestantische Gesinnung durch das möglichste Zurückdrängen der Maria (sie ist bei ihm eine stumme Person).

[1] Vgl. Creizenach III, S. 361; und Willy Brandl, Die geistlichen Schauspiele S. Wilds.

Wilhelm Tell.

Mit der aussenpolitischen Machtstellung der Schweiz verstärkte sich auch ihr nationales Selbstgefühl. Man war stolz auf die ruhmreiche Vergangenheit und besang sie in Liedern, trug sie ein in Chroniken. Lieder auf alle Schlachten und Kriege wurden gedichtet und fanden grosse Verbreitung und starken Anklang. Aber man ging weiter zurück; noch waren die Sagen von der Herkunft des Volkes lebendig; und man wollte nun die ganze Entwicklung in lebendiger Erinnerung gegenwärtig halten. Gerade im Gegensatz zur Unfreiheit der umliegenden Länder war man stolz auf die eigene Freiheit und empfand diese als wesentliches Gut. So entstunden die Lieder, die die Entstehung der Eidgenossenschaft schilderten, die erzählten von Tell und seinen Taten, vom Rütli und von den Vögten. Wohl im 2. Dezennium des 16. Jahrhunderts wurde auch das alte Urner Tellenspiel verfasst[1]. Ca. 1540 wurde es bei Friess in Zürich gedruckt, bereits mit Zusätzen versehen, die nicht dem alten Spiele angehörten, sondern schon ganz im Sinne der Reformation gehalten sind. (Die Heroldsreden am Anfang und Schluss mit allen Zusätzen umfassen ca. 450 Verse, gegen ca. 350 Versen des eigentlichen Spieles.) Wie das Verhältnis dieses Urnerspieles, der Tellenlieder und der Chroniken genau darzustellen ist, wird wohl kaum anzugeben sein.

Dieser Stoff kam Ruf sehr gelegen. Hier konnte er wiederum einen eidgenössisch politischen Stoff zur Darstellung bringen. Das politische Drama hatte ihn ja bereits im Etter Heini beschäftigt. Aber während dort noch öfters der Gegensatz Zürichs zu den katholischen Innerkantonen (die hauptsächlich die Reisläufer stellten) durchschimmert, so ist es hier nun eigentlich ein Stoff zur Verherrlichung eben dieser Innerkantone. Allerdings war ja wohl kaum dies die Absicht Rufs gewesen. Aber einmal hatte man doch das Gefühl, die nationale Einheit der Eidgenossenschaft etwas mehr zu betonen und sie nicht durch die Glaubenszwistigkeiten vollends in zwei Lager zerfallen zu sehen; nach aussen war man doch immerhin noch in erster Linie

[1] Text in den Schweiz. Schauspielen des 16. Jahrhunderts, 3. Bd. (danach zitiert). — Inhalt bei Bächtold, S. 326 f.

Schweizer, oder wollte es wenigstens scheinen, bei den politisch einsichtsvolleren Leuten. Und dann war im Grunde dieser Stoff doch eine gemeineidgenössische Angelegenheit; man sah da den Gegensatz dieser herrlich-stolzen Vergangenheit zu den damaligen Streitigkeiten; man konnte polemisieren gegen den Adel und eine monarchische Regierung, die mit Tyrannis identifiziert wurde. Ihr gegenübergestellt wurde die Demokratie, das unbedingte Ideal jener Zeit in den Städten; und Tell wurde zum Prototypen eines Demokraten gestempelt. Damit war der Stoff zu einem wirklich aktuellen Thema geworden, zu einem Thema, das viele Möglichkeiten in sich barg, Ermahnungen zu bringen über eidgenössische Gesinnung, und Gesittung überhaupt; man konnte sich an Gott wenden als den alleinigen Beschützer des Staates. So wurden reformatorische und politische Tendenzen zugleich in einem Dramenstoffe untergebracht.

Den Inhalt siehe bei Bächtold, S. 326 f., 328.

Ruf verweist im Titel seines Spieles selbst auf das alte Urnerspiel als Vorlage: „Ein hüpsch vnd lustig Spyl vorzytē gehalten zu Vry . . Yetz nüwlich gebessert / corrigiert / gemacht . . . Per Jacobvm Rvef.“ Was Jakob Funkelin bestimmte, in seinem Lazarus den Zürcher Lazarus von 1529 weiter auszubauen, gilt wohl auch für Ruf. Funkelin erklärt nämlich in der Vorrede: „. . . dann ich gar keinen sundern mangel an dem anderen (d. h. dem älteren Lazarus) hab, on allein, dass es zuo kurz und nienen so witlöufig uss einandern zogen ist, wie dann der rüstung halb ein solche histori zuo spilen will von nöten sin. Darumb ich die personen und vers gemeret und vil allenthalb hinin gsetzt hab, damit es ein rechte witlöufige action und handlung für einen ganzen tag geben möchte[1].“ Nicht nur die Verbreiterung der Handlung, um der Schaulust des Publikums zu genügen, aber auch um mehr politische und reformatorische Belehrungen und ein paar Gebete einfügen zu können, machte Rufs Drama so viel umfangreicher, sondern auch die Zufügung einer neuen grossen Szene: die Erstürmung des Sarnerschlosses. Was für Ruf immer bezeichnend war: die epische Erzählung einer ganzen Handlung, ohne dramatische Spannungen und Höhepunkte zu berücksichtigen, und auch nicht auf Einzelheiten und Details zu verzichten um der dramatischen Einheit willen, zeigt sich auch hier. Mit der Erschiessung Grislers war die Befreiung des ganzen Landes noch nicht vollzogen, noch mussten

[1] Bächtold, Anm. S. 91.

andere Vögte vertrieben werden. Und eine solche Tat auf der Bühne vorzuführen, reizte ihn sehr; war dabei doch auch Gelegenheit, einen Sturm und ein kleineres Gefecht zu inszenieren, was natürlich der Aufführung grosse Lebendigkeit verlieh und sie dem damaligen Publikum nur um so wertvoller machte.

Allerdings durchsetzen hat sich seine Bearbeitung doch nicht können. Wenn ein Tellenspiel später gedruckt oder aufgeführt wurde, so war es wohl immer das ältere Spiel. Und Rufs Spiel hat auch kein besseres Los verdient. „Dichterisch hat dasselbe in der neuen Gestalt nichts gewonnen, wohl aber eingebüsst[1].“ Was bei Ruf gut ist, stammt aus dem alten Spiel. Das Übrige ist aufgeschwellt durch allerhand ganz undramatische Bemerkungen (die natürlich in jener Zeit vollkommen ihren Sinn hatten, da hierin die wesentliche Wirkung der Spiele gesehen wurde). Starke Änderungen hat Ruf nicht vorgenommen, nur Erweiterungen, Anschwellungen, kleinere und grössere Zusätze sind sein Werk. Über das Verhältnis der beiden Spiele zueinander vergleiche Bächtold, S. 328 und Schweiz. Schauspiele des 16. Jahrhunderts, III, S. 51 – 56.

Rufs Spiel hat fünf Akte (das alte Spiel keine Akteinteilung). Die Zahl der Personen bei Ruf ist grösser. Neu sind die mit der ganz Ruf eigenen Sarnerszene verbundenen Rollen (Vogt, Frau, Magd, Köchin, Knechte des Sarnervogtes). Die Knechte Grislers, die Schiffsknechte, Bauern der Landsgemeinde, Tells Frau und Kinder bekommen Sprechrollen zugewiesen.

Der Name Grisler (für Gessler) stammt wohl aus Etterlins Chronik.

Ausser sehr vielen zum Teil mehr inhaltlichen Bezügen finden sich öfters ganz oder beinahe wörtliche Versübereinstimmungen. So die Rufschen Verse 299 und 374 (Urnerspiel 133), 461 f. (145 f.), 606—10 (198—202), 750 (217), 840 (244), 873 f. (256), 937 f. (263 f.), 943 (265), 953 f. (267 f.), 991 f. (291 f.), 995 f. (293 f.), 1015 (309), 1512 (464).

Man vergleiche auch die folgenden Verse: Ruf 321 f. (135 f.), 436 f. (142), 792 f. (232 f.), 803 (235), 864 (252), 872 (255), 961 f. (261 f.), 1211 f. (377 f.)

Das Gebet, V. 1057—1084, stammt beinahe wörtlich aus der Passion, C 6 b, 7 a (wo Jesus nach dem Abendmahl Gott dankt); einzig die V. 1062—64 umfassen in der Passion nur eine Zeile („Der dseel, das lâben, alle heer“), sonst besteht Zeilengleichheit.

Einige Verse des Tell finden sich auch bereits im Etter Heini (an der Landsgemeinde des 5. Aktes); dort erzählt der erste alte Eidgenosse von Stauffacher, der zweite von Wilhelm Tell, der dritte von Erni aus dem Melchtal. Man vergleiche z. B. E 3373—85 mit T 515—535 und Urnertell 151—160, und E 3428—3445 mit T 645—659 und Urnertell 401—414.

[1] Bächtold, 328.

Dass Schillers Tell Beziehungen zum alten Urnerspiel und zu Ruf hat, glaube ich kaum. Roethe[1] zieht zwar beide Spiele in Erwägung, schliesst dann aber: „Zu Ruef also setze ich ein grosses Fragezeichen: dass aber Schiller einmal das Urner Spiel auf der Weimarer Bibliothek gesehen habe, das ist mir kaum zweifelhaft.“ Kettner[2] geht auf den Aufsatz von Roethe ein, lehnt aber diese Spiele als Vorlagen ab. „Ich glaube nachweisen zu können, dass Schiller auch das Urner Spiel nicht benutzt hat.“ Zu Ruf erklärt er, von seinem Tell sei ja nur ein Exemplar bekannt, „so dass schlechterdings nicht abzusehen ist, wie es in Schillers Hände gelangt sein sollte“.

Rufs Tell gehört in den Zusammenhang mit dem Etter Heini und der betont eidgenössischen Haltung Rufs. Grosses Gewicht liegt auch im Tell auf den Landsgemeindeszenen (wenngleich sie gegenüber dem Etter Heini mehr in Handlung aufgelöst sind). Polemik richtet sich vor allem gegen die Vögte und Unterdrückung, gegen den Adel. Es ist die reformatorische Haltung einer freien, ganz bürgerlich-demokratischen (sogar handwerksmässig) eingestellten Reichsstadt. Viel Zeitpolemik aber steht sonst kaum im Tell; vielleicht einige Anspielungen gegen alte Zürcher Geschlechter, die in den Vogteien sich zu bereichern suchten (das scheint wenigstens gelegentlich durchzuschimmern, aber nicht bestimmt; vielleicht ist es auch nur Vermutung; auf jeden Fall hätte sich Ruf hüten müssen, deutlich zu werden). Ruf nimmt ganz eine nur bürgerliche Stellung ein (sogar eher eine kleinbürgerliche); er tut sich auf seine demokratischen Rechte etwas zu gut.

Sein Spiel ist eine Erweiterung und Umarbeitung des alten Urnerspieles. Ruf bringt neue Zusätze, weil er alles gern deutlich ausgeführt sieht; was man episch erzählt, muss auch auf der Bühne sichtbar werden. Um der Vollständigkeit willen hat er wohl auch den Sturm auf Sarnen eingefügt. Wenn Tells Kinder geholt werden, so muss das eben in Handlung aufgelöst werden; er sucht hier menschlich zu ergreifen, zu rühren. Verschiedene Monologe von Tell und Grisler sind eingeschaltet, um ihr Verhalten jeweils zu begründen. Grislers Tod wird kurz dramatisiert.

Was im einzelnen auffällt, sind die vielfachen Anrufungen Gottes. Wenn Grisler sich bei Tell gelegentlich erkundigt, ob er eigentlich Pfarrer sei, erscheint uns diese Frage durchaus am Platz. Aber Ruf ist eben ganz moralisch-religiös eingestellt; seinen Impuls erhält er

[1] Die dramatischen Quellen des Schillerschen Tell, S. 249.
[2] Verhältnis des Schillerschen Tell zu den älteren Telldramen, S. 6 f.

vom Ethos her; nur seine Lehren bleiben oft farblos und ganz allgemein.

Die Personen sind kaum wirklich lebendig, anschaulich geschildert; gut ist die kurze Szene bei Tells Frau. Der Vogt Grisler ist wohl am besten, gerade weil ihn Ruf ziemlich konsequent durchführt als das böse Prinzip, der nur Schlechtes will (allerdings bleibt er im Grunde dabei harmlos; er ist nur oberflächlich böse; einen wirklich schlechten, verdorbenen Menschen kann Ruf nicht schildern, dazu ist er ethisch zu sehr von Vorurteilen befangen). Tell ist natürlich der Held, der aber ein bisschen sehr fromm ist. — Sehr einfach macht es sich Ruf durch die Tatsache, dass alle Eidgenossen ohne weiteres auf Seiten des Bundes stehen; es gibt keine Zweifelnden und Abtrünnigen (wie es solche im Etter Heini noch gab, wo sie allerdings notwendig waren, um die Tendenz gegen das Reislaufen um so stärker hervortreten zu lassen). Die Knechte stehen natürlich ebenso ganz auf der Seite der Vögte.

Anweisungen und einzelne Verse stammen zum Teil ganz aus dem Urnerspiel; sonst sind sie eher blass gegenüber der Knappheit und Schlichtheit des alten Spieles. Nicht gerade viel Volkstümliches. (Die Köchin auf dem Sarnerschlosse ist nicht zu einer Kochszene verwendet worden.) Allein der Vogt Grisler flucht; die Eidgenossen rufen nur Gott an. — Massenszenen sind von Ruf nicht bewältigt; es spricht jeder, wie es sich gehört, der Reihe nach, ziemlich lang und meist nur einmal; meist auch nur numerierte Personen. — Das Spiel ist verhältnismässig kurz. — Wie die Inszenierung und Aufführung erfolgte, ist nicht immer ganz klar (so: Szene auf dem See mit dem Schiff und Sprung daraus; Bau des Schlosses von Sarnen und die Erstürmung).

Als politische Lehre ergibt sich kurz etwa folgender Satz: Gut regiert eine Obrigkeit dann, wenn sie gerecht ist und immer weiss, dass Gott das Mass ist und die Gnade verleiht.

Adam und Eva.

Der Adam war, wie Joseph und Susanna, einer jener Stoffe, die schon sehr frühe dramatisiert wurden und immer rege Teilnahme fanden. Das Motiv der Schöpfung und mehr noch des Sündenfalles war nicht nur als Geschichte, als Erzählung beliebt, sondern es wurde schon früh in einen grossen Zusammenhang hineingestellt und erhielt damit eine erneute dogmatische Bedeutung. Und schliesslich erlebt ja noch heute jeder Mensch einmal in seinem Leben den Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies. Und sogar die Hoffnung und das Bedürfnis nach Erlösung sind im heutigen Menschen noch vorhanden. Um wie viel mehr musste das zur Zeit der Reformation der Fall sein, wo man sich seiner Ohnmacht und Wertlosigkeit vor Gott tief bewusst wurde, wo man wusste, dass man durch die Erbsünde von Adam her in Schuld vor Gott verstrickt war, und wo nur seine Gnade das Heil und die Befreiung bringen konnte.

Der Adamstoff wird so einbezogen in den grossen Heilsplan, in die Erlösungsdramen. Durch Adam ist das Heil verscherzt, das Paradies verloren gegangen; der Mensch hat keinen Zugang mehr zu Gott und muss versinken im Dunkel der Schuld. Nur Christi Opfertod, seine Hingabe, bringt die Erlösung, sühnt die Schuld. Und am jüngsten Tage wird Gericht gehalten werden über die Menschen und bestimmt werden ihre Zugehörigkeit; dort erst kommt ewiges Heil und ewige Verdammnis. Das sind die drei Gipfel dieses grossen Weltspieles vom Beginn der Welt über die entscheidendste Menschentat hin zum Ende der Tage, wo Raum und Zeit eingehen und Ewigkeit anbricht.

Wir sehen also, Adam und Passion stehen in sinnvoller Beziehung. Für viele Zyklen des Mittelalters war der Sündenfall die erste oder eine der ersten Szenen; so in Weihnachts-, Oster-, Passions- und Fronleichnamsspielen (z. B. im Luzerner Osterspiel, Actus I; im Egerer Fronleichnamsspiel). Manchmal wurden Adam und Eva auch als Präfiguration ausgedeutet (wie im 1. Tag der Freiberger Spiele). Daneben gibt es eine Reihe volkstümlicher Paradeis-Spiele (so das Oberuferer, Pressburger, Salzburger, Vordernberger; Laufener Adam und Evaspiel).

Nach den Regensburger Annalen soll bereits 1194 ein Stück gespielt worden sein, in dem die Erschaffung der Engel, der Sturz Luzifers, Schöpfung und Sündenfall der ersten Menschen dargestellt wurde[1]. Auch in Frankreich ist das Spiel sehr alt. „Das älteste Drama in französischer Sprache ist das Spiel von Adam, das in das 12. Jahrhundert gesetzt wird und von dem uns ein Text mit ausführlicher Spielanweisung (Ordo repraesentationis Adae) in einer Handschrift des 12. oder 13. Jahrhunderts erhalten ist[2]."

Es gab auch noch verschiedene Adam-Dramen, die nicht die Schöpfung und den Sündenfall zu ihrem Gegenstande nahmen, sondern die Fabel von den ungleichen Kindern Evae darstellen. Bekannt ist der Brief Melanchthons, worin er diese Geschichte erzählt. Dramatisch behandelt ist der Stoff bei Sixt Birck, Eva (ca. 1539); Hans Sachs, Spiel wie Gott der Herr Adam und Eua jhre Kinder segnet; Nicolaus Selneccerus, Theophania; comoedia nova et elegans de primorum parentum conditione, et ordinum sive graduum in genere humano institutione (Wittenberg 1560. Lat.).

Wenn diese Fabel die Ungleichheit unter den Menschen zu rechtfertigen sucht, so gab es umgekehrt auch Hinweise, die die Gleichheit der Menschen jener Zeit herausgriffen, die erklärten, es habe damals keinen Gegensatz zwischen Adel und gemeinem Volk, zwischen unterdrücktem Bauer und freiem Städter gegeben. Bekannt ist jenes Wort, mit dem die englische Bauernbewegung im 14. Jahrhundert eingeleitet wurde: When Adam delft and Eve span
Who was there gentleman?

Im Weltspiegel des V. Bolz tritt im ersten Handel Adam auf; er wendet sich an den Edelmann (V. 1763 f.):

„Von mir hast dinen vrsprung ghan:
Bschauw mich: jch bin kein Edelman."

Adam gewinnt bald symbolische Bedeutung; er wird in einen ganz neuen Kreis hineingestellt; es ist nicht mehr der einmalige Mensch der biblischen Erzählung. Sondern der Mythos der Bibel wird in seiner Allgemein-Menschlichkeit eingesehen und erkannt: Adam ist in jedem Menschen. Und damit erhebt sich aber sofort vom mittelalterlich-kirchlichen Standpunkt aus die Forderung, diesen Adam zu unterdrücken, nicht tagtäglich neu den Sündenfall zu begehen (weil damit ja immer wieder neu Christus für jeden Menschen die ungeheuren Schmerzen seines Todes erdulden müsste; und weil

[1] Klimke, Paradiesspiel, S. 2.
[2] Creizenach[1] I, S. 130 ff.

immer wieder neu die letztlich allein wertvolle Seele dem ewigen Heile verloren ginge und zurückgewonnen werden müsste). Aus dieser Gesinnung heraus stehen bei Jakob Funkelin[1] die Verse:

„den Adam täglich würgen ab,
damit Gots geist stat in im hab."

Und im Verlorenen Sohn des Burkard Waldis:

„Den olden Adam uthgetogenn,
De ohn hadde mit der sunde bedragenn" (V. 1668 f.).

Gegenüber dem ersten Menschen, jenem Menschen, der das Verhängnis über das ganze Geschlecht heraufbeschworen hatte, dem Adam primus, steht nun auf einmal Adam secundus da: der zweite Adam, der geläuterte Mensch. Nein, nicht mehr nur der reine Mensch: Christus selbst ist es nun, der durch seine Sühne jedem Menschen neu die Möglichkeit gibt, wie Adam von vorne zu beginnen; der die Rückkehr ins Paradies jedem einzelnen wieder möglich macht, wenn eben nicht jeder einzelne trotzdem den Sündenfall begehen müsste, um überhaupt erst zum Menschen zu erwachen. Schuld und Sünde hat sich nach dem Mythus mit Kains Sippe über die Erde verbreitet und ist in alle Spalten und Winkel gedrungen und sitzt da, tief innen, unausrottbar. So schafft erst eigentlich die Sünde den Menschen; und ohne gesündigt zu haben kann man nicht eingehen ins Reich der Seligkeit.

Aber nicht das sind die Probleme, die Ruf beschäftigen. Er will als Vorbild den Ablauf der biblischen Geschichte darstellen; allerdings begnügt er sich nicht mit Adam und Eva, sondern bezieht auch die Geschichte von Abel und Kain ein, und fährt dann ziemlich wahllos weiter bis zu Noah und der Sündflut, um so wirklich einen Abriss einer Weltepoche zu geben (da nach der Sündflut ja gleichsam die Erde neu begann). In seinem ganzen Spiele ist Ruf noch stark mittelalterlich. Das Verhältnis der Geschlechter zueinander wird bei ihm sehr kurz und bibelgetreu erledigt. Auch hier wiederum, wie schon in früheren Werken: die erotische Spannung von Mann zu Frau kann oder will er nicht gestalten; sie mag ihm auch nicht Problem, Erlebnis gewesen sein (worin er sicher der normale Zürcher Bürger jener Zeit war). Gerade dieses erstmalige Sünde-Begehen, der Weg dazu, die Reizungen der Frau und der Schlange (dieses nach aussen projizierten und personifizierten Gefühles des Weibes) und das Besiegen des Mannes, aber auch das Erlebnis nach der Sünde: das gegenseitige

[1] Streit der Venus und Pallas (im Lazarus); ed. Tittmann; V. 92 f.).

Erkennen als Wesen auch von Fleisch und Blut: all das war für Ruf nicht Thema; das kam nicht an ihn heran; noch war seine Umgebung nicht „problematisch“ genug. Noch war das biblische Erlebnis in seiner Unkompliziertheit und Schlichtheit stark und eindrucksvoll genug, um zu wirken. Noch erhob sich nicht immer die Frage nach dem Warum, nach der verfeinerten psychologischen Begründung, nach den seelischen Unter- und Hintergründen, nach dem Problem. Man durfte die Menschen noch ziemlich roh darstellen; der Bibeltext als solcher besass noch innewohnende Macht genug, um glaubwürdig zu wirken, um nicht die Frage nach der Wahrscheinlichkeit und tieferen Verankerung des Vorganges auftauchen zu lassen. — Auch den Sündenfall konnte Ruf nicht als die grosse Tat des Menschen ansehen. Und doch ist es die Tat, durch die der Mensch erst sich Geschichte erschuf, sich herausstellte aus der göttlichen Untätigkeit ins Wirken hinein. Eritis sicut Deus, scientes bonum et malum. Wohl musste er sich die Erkenntnis mit Schuld erkaufen; und das ist seine Tragik. Aber was bedeutet Schuld, wo andrerseits erst alle Intensität des Erlebens, alle Erlebnisfähigkeit überhaupt erst zum Durchbruch kommt, wo erst jede grosse Tat, jeder tiefe Genuss möglich wird. Lieber die Sünde auf sich nehmen, aber dafür Mensch sein bis in die letzte Fiber hinein. — Ruf steht natürlich ganz auf der Seite des Mittelalters, der Kirche, des Christentums; so musste er den Sündenfall verurteilen; er musste ihm verwerflich erscheinen. Aber das Christentum ist ja wesentlich nicht nordisch, nicht heroisch, nicht tätig eingestellt; es ist viel mehr eine südliche Religion, die das Tun verurteilt, die das Leiden und die Nächstenliebe als höchste Tugend hinstellt (Liebe nicht als Eros, sondern als Agape).[1] (Meister Eckhart ist in seiner Predigt von Maria und Martha doch ziemlich stark nördlich eingestellt durch seine Betonung des tätigen Lebens; auf dieses erst könne die Vereinigung mit Gott erfolgen durch das Leerwerden der Seele.)

Ganz gleich ist auch der Brudermord für Ruf nur die böse Tat, die mehr Unheil über die Welt gebracht hat. Er kann in keiner Hinsicht Kain gerecht werden. Auch darin ist er mit dem Christentum auf Abels passiv-duldender Seite, also gerade auf einer Seite, die unserem Europäertum nicht entspricht. Denn Abels Überwiegen hätte einen Stillstand bedeutet, allerdings den eines frommen Idylls. Doch Bewegung konnte nur mit Kain kommen. Und es ist die unselige Verstrickung des Menschen, das Lebendige immer nur in der Sünde

[1] Vgl. Coudenhove-Kalergi, Held oder Heiliger.

zeugen zu können (wie es das Christentum ansieht), dass nur das Böse die heroischen Werte der Menschheit schafft. Durch Kain kam das böse Mal, die Unruhe, aber auch eine neue Gesteigertheit, eine Lebensführung, die immer wieder über den Zustand der saturierten Ruhe hinaus muss. Für Ruf aber kam durch ihn von neuem das Böse in die Welt, und diesmal übermächtig, sodass allein noch Christus retten konnte; zuvor aber musste die sündige Menschheit in der Sündflut untergehen.

Aufführungen und Drucke des Adam.

Es gibt Dramen, die nur die Geschichte von Adam und Eva darstellen; andere gehen weiter und beziehen auch noch Kain und Abel ein. Wieder andere, wie Rufs Spiel, geben die ganze Erzählung vom Anfang der Welt bis zu Noah und der Sündflut. Der Sündenfall war auch öfters nur der 1. Teil eines gross angelegten Spieles von der ganzen Heilsgeschichte. Ich führe im folgenden die mir bekannten Dramen von Adam und Eva (Anfang der Welt; Sündenfall) auf; die Dramen, die ausschliesslich Kain und Abel (wenigstens dem Titel nach) enthalten, stelle ich weiter unten zusammen.

1538 Valten Voith, Spiel von dem herlichen Vrsprung, Betrübtem Fal, Gnediger widerbrengunge, Müseligem leben, Seligem Ende, vnd ewiger Freudt des Menschen (Erlösungsdrama). 1. Akt: Erschaffung des Menschen und Sündenfall; 3. Akt: Kain und Abel. (Als Personen treten unter anderm auf: Gesetz, Sündt, Todt.)

1545 Hieronymus Ziegler, Protoplastus sive de creatione hominis; comicotragoedia. Lat. (In Oporins Sammlung) Thema: Schöpfung und Sündenfall. Personae: Deus, Adam, Eua; Raphael, Gabriel, Michael angeli; Lucifer, Satan, Belial daemones; Serpens, Cherub custos paradysi.

1548 Hans Sachs, Tragedia von schöpfung, fal und ausstreibung Ade auss dem paradeyss. — Ist in der Hauptsache eine Verdeutschung von Zieglers Protoplastus. (Thema von Sachs auch als Gedicht behandelt.)

1550 Jakob Ruf, Adam und Heva.

1551 in Ulm spielte der deutsche Schulmeister Lamprecht Baumgartner Adam und Eva (Schön, Theater in Ulm, S. 63).

1551 Georgius Macropedius, Adamus (Bahlmann, Lat. Dramen). Lat. „Er zeigt uns hier Adam und Eva nach dem Sündenfall als Zuschauer einer Reihe von Begebenheiten aus dem A T . . ., ein Genius erläutert dem ersten Menschenpaar diese Szenen und setzt die präfigurative Bedeutung auseinander[1].“

1561 Lucas Mai, Sündenfall (Belialprozess).

1565 Georg Schmid, Adam und Eva (Belialprozess).

1570 gespielt Johann Strickers Adam und Eva, gedruckt (hochdeutsch) 1602.

1573 Georg Roll, Fall Adams und Evae.

1576 in Breslau Adam und Eva gespielt.

[1] Creizenach, II, 102.

1577 Vitus Garlebe, Fall des Menschengeschlechts (meist nach Lucas Mai).
1578 in Annaberg Fall Adams aufgeführt.
1580 Bartholomäus Krüger, Action von dem Anfang und Ende der Welt. (Erlösungsdrama; ganzer Heilsplan.) I, 4: Gott vertreibt Adam und Eva aus dem Paradies, gibt ihnen ein Kleid, prophezeit ihnen ihr zukünftiges Leben. Unter den Personen: Veritas, Justitia, Misericordia, Pax, Athanatus der tot; Hexebell, Saga, Purle, drei zeuberin.
1580 in Hildesheim Adam und Eva gespielt.
1582 in Schwerin Adam und Eva gespielt (wohl Lucas Mai).
1587 in Pirna Adam und Eva als Schulaufführung gespielt (Exp. Schmidt, S. 93).
1596 Johannes Avianius (Vögler), Adamus lapsus (A D B).
1601 Hugo Grotius, Adamus exul.
1603 in Danzig bat ein Marionettenspieler vergeblich um Erlaubnis, fünf geistliche Komödien vorführen zu dürfen, darunter: 4. Vom Fall Adam und Evae (Bolte, Danziger Theater, S. 32 f).
1606 Georg Mauritius der ältere, Fall des Menschengeschlechtes.
1616 Johannes Öpfelbach, Adam Der Irrdische, Das ist Comoedia Von dem schrecklichen Sündenfall vnserer ersten Eltern (beruht auf dem Adam des Avianius).

Kain und Abel.

Öfters kurz als Präfiguration aufgeführt; auch sonst als Szene in den Oster- und Fronleichnamsspielen (so im Luzerner Osterspiel als 2. Actus).

1539 Heinrich Knaust (Chnustinus), Kain und Abel.
1550 in Kronstadt (Siebenbürgen) Kain und Abel gespielt (Filtsch, Theater in Siebenbürgen, S. 526).
1553 in Bartfeld Kain und Abel gespielt (deutsch).
1559 Hieronymus Ziegler, Abel iustus. Lat.
1562 in Breslau Kain und Abel gespielt (Palm, Beiträge, S. 119).
1590 Zacharias Zahn, Kain und Abel.
ca. 1600 Johannes Avianius (Vögler), Abel clamans (A D B; ob hieher gehörig, kann ich nicht entscheiden).

Den Inhalt der drei ersten Akte siehe bei Bächtold, S. 329. Den 4. und 5. Akt gebe ich ausführlicher, um ein Bild von der Vielfältigkeit der Szenen zu vermitteln.

4. Akt. Adam redet zu seiner Sippe (dem guten Stamme). Er ermahnt alle, ein Gott wohlgefälliges Leben zu führen; erinnert sie an das schlimme Vorbild Kains mit seinem Städtebau. Alle geben der Reihe nach Antwort und versprechen, bei Gott zu bleiben, zu arbeiten, nicht der Sünde sich hinzugeben. Adam fordert sie auf, ein Opfer für Gott zu rüsten. — Lemech zieht mit seinem Knaben ins Feld, um zu jagen; er tötet durch ein Versehen seinen Freund. Aus Wut erschlägt er darauf auch seinen Knaben. Geht dann voll Besorgnis nach Hause zu seinen zwei Frauen. Er hat Angst vor der Rache und flieht mit ihnen in ein fremdes Land. — Adam und seine gute Sippe haben das Opfer für Gott bereitet. Adam und Henoch beten zu Gott. Gott zündet ihre Opfer an, befiehlt Henoch, zu Hanoch in die Stadt Kains zu gehen und die Leute dort zu rechtem Leben zu ermahnen. Henoch ist willig und geht: er bittet Kains Sippe, von der Sünde zu lassen. Trotz aller seiner

Bemühungen wird er aber nur verspottet und verhöhnt, sogar bedroht. Schliesslich muss er abziehen. — Adam ist gestorben. Seth fordert seine Freunde auf, ihm zu helfen beim Begräbnis. Adam wird begraben. — Henoch ist unglücklich über die Verstocktheit in Kains Geschlecht; er möchte sterben; Gott verzückt ihn. — Noah ermahnt seine drei Söhne, in Gottesfurcht zu leben. — Teufelszene. Des Teufels Botschaft ruft alle Teufel aus der Hölle heraus; erzählt, was er ausgerichtet habe, was auf Erden gegangen sei, von Kains Brudermord, Stadt und Sippe. Bei Adams Geschlecht aber habe er nichts ausrichten können, da sie das Gebot hätten, fromm zu leben und sich nicht mit Kains Geschlecht zu verehelichen. Das müsse gebrochen werden. Lucifer sieht auch, dass dadurch das Böse auf der ganzen Erde verbreitet werde, fordert Satan auf, zu raten. Dieser meint, nach dem Tode Adams könne man wohl die Jungen untereinander zur Heirat bringen; man solle die Blasbälge zurüsten und zu beiden Stämmen sich begeben. Alle Teufel geben ihr Einverständnis kund. Sie sind ganz ausgelassen und stimmen ein grosses Geschrei an; eilen zur Hölle.

5. Akt. (Offenbar haben inzwischen die Teufel mit ihren Blasbälgen ihr Ziel zu erreichen gesucht und teilweise auch erreicht.) Zwei Freunde vom guten Stamm treffen sich; der erste hat in Hanoch so schöne Mädchen gesehen, dass er sich trotz des Abratens des zweiten Freundes eines zur Frau holen will; geht dahin. — Gegenstück mit den zwei Basen, wo die zweite Base sich einen Mann aus dem Stamm Adams suchen will, trotzdem die erste Base nicht einverstanden ist. Die zweite meint, sie werde ihren Mann schon dazu bringen, zu tun, was sie wolle. — Monolog der zweiten Base; sie will sich nun eben trotzdem einen Mann suchen; sieht den Freund kommen. Sie begrüssen sich, finden Gefallen aneinander; der Freund muss von seinem Glauben lassen. — Gott beschliesst, die Menschen zu bestrafen; er will aber noch 120 Jahre warten und sie nochmals warnen lassen durch Noe. — Enos und Kenan fordern ihre Freunde zum Begräbnis von Seth auf; Seth wird begraben. — Zwei Riesen, die reich und angesehen werden wollen, kommen überein, Leute zu überfallen und ihnen das Geld zu nehmen. Es kommen zwei „Biedermänner"; diese werden überfallen, getötet und geplündert. — Enos wird begraben (stumme Szene). — Monolog Gottes: er sieht ein, dass der Mensch nicht besser, im Gegenteil nur immer schlimmer werde; beschliesst, alle lebendigen Wesen zu vertilgen mit Ausnahme von Noe. — Mahalaleel und seine Sippe klagen über das Übel in der Welt, wie alles verderbt sei. Noe kommt zurück; er hat unterdessen versucht, nach dem Auftrag Gottes die Welt zu bessern. Doch hat er nirgends etwas ausgerichtet; die Sünde ist nicht nur in Kains Sippe, sondern auch im Volke Gottes. Sie wissen sich alle keinen Rat; Gott werde wohl die Welt vernichten; sie wollen aber weiter gottesfürchtig leben. — Kenan wird begraben (stumme Szene). - Gott ruft Noe zu sich, verkündigt ihm seinen Plan, die Welt zu vernichten, befiehlt ihm eine Arche zu bauen, gibt alle genauen Massangaben. Noe meldet das seinen Söhnen, die ihm helfen wollen, die Arche zu bauen. — Sie bauen die Arche (stumme Szene). — Mathusalah wird bestattet (stumme Szene). — Es folgt die Szene mit der Begehung des Festes zu Ehren des Jahrestages des Landesfürsten. Die Hofleute des Fürsten ziehen auf die „brüge". Es soll nach Wunsch des Fürsten das Fest wieder mit einem Gastmahl begangen werden und zwar in Kains Stadt Hanoch. Die beiden Mägde und Hausknechte erhalten den Befehl, in der Stadt Tische und Bänke und alles zu rüsten. Koch und Keller sollen Essen und Trinken bereit halten. — Koch und Köchin bekommen Streit. — Die

Spielleute sollen das Mahl in der Stadt ausblasen; sie ziehen herum, laden die Leute ein, und gehen mit ihnen an des Fürsten Hof. Der Zug wird geordnet und marschiert vom Hofe des Fürsten nach Hanoch, wo man sich zum Mahle niedersetzt. Der Koch erhält den Auftrag, das Essen zu bringen. — Zank zwischen Koch und Köchin. — Der Keller soll den Wein recht besorgen. Die Knechte holen das Essen und tragen auf. Während des Essens hofieren die Spielleute. — Noahs Arche ist fertig. Noah beklagt die sündige Welt. — Gott fordert Noah auf, zum drittenmal zu versuchen, die Menschen zu bessern; sonst solle er in die Arche gehen, die Sündflut komme. Noah will es tun, er glaubt aber nicht an einen Erfolg. Geht zum Fürsten, fordert alle zur Bekehrung auf, droht mit der Sündflut, aber es nützt alles nichts. Noe wirft ihnen ihr schlimmes Leben vor. Sie weisen ihn weg: wenn sie ertrinken müssten, so müsse er es wohl auch. Noe muss schliesslich weggehen. Er besteigt mit seinen Kindern und den Tieren die Arche. — Der Fürst ermuntert alle, weiter guter Dinge zu sein. Sie beginnen einander zuzutrinken; singen dazu. — Hofmeister befiehlt dem Hauptmann, mit seinen Kriegsleuten die Stadt zu bewachen, damit kein Überfall geschehe. — Der Wachthauptmann spricht für sich allein; er glaubt, dass Noe die Wahrheit gesagt habe. Der Leutnant hat ihm zugehört, er glaubt aber nicht an Noe. Sie wollen abwarten, da Noah ja in zwei Stunden die Sündflut prophezeit hat. — Drei Schüsse fallen; das Unwetter bricht aus. — Frau, Mann und ihre zwei Kinder von der guten Sippe sehen ihm entsetzt zu; sie fliehen in die Berge, um sich zu retten. — Die Kriegsleute rennen zum Hofe, melden, fordern zur Rettung auf. Überall Geschrei, alles flieht. „Yetz söllend die wasser gächlingen louffen und das geschütz und fhürwerck alls abgon."

Rufs Vorlage ist selbstverständlich wiederum die Bibel; er vermerkt im Titel des Spieles: „fast textlich, onet was die action zuogetragen; sampt den Concordantzen." Die Bibelstellen sind, wie bei der Passion, dem Text zur Seite gedruckt an den Rand (Kottinger lässt sie in seiner Ausgabe weg); sie sind entnommen den Kapiteln 2—7 der Genesis. Ruf geht, wie in früheren Dramen, so vor, dass er einzelne Verse des Textes zu längeren Szenen verwertet; sehr typisch z. B. 6, 1 f. (Freunde der guten Sippe und Basen von Kains Sippe) und 6, 4 (Riesen und Biedermänner).

Einzelne Szenen und Verse kommen ganz ähnlich mehrmals im Spiele vor. So sagt der dritte junge Teufel immer die gleichen zwei Zeilen (523 f., 1239 f., 4605 f.). — Die Szene von Adams Bestattung, 4301—4318, wiederholt sich beinahe wörtlich bei dem Begräbnis von Seth, 4903—4918. Die späteren Bestattungen von Enos, Kenan und Mathusalah werden nicht mehr im Text ausgeführt; es sind nur stumme Szenen (eine Anweisung weist immer darauf hin); sie werden aber wohl ähnlich ausgeführt worden sein wie bei Adam und Seth: die Freunde werden geholt, man rüstet den Körper des Toten, dann wird er zu Grabe getragen von allen.

Am Ende seines Dramas bringt Ruf auch den Noah. Wenige Jahre vorher gab Hans von Rüte in Bern seinen „Noe“ heraus (1546). Dieser enthält im 1. Akt während des Essens „das klein spil / so dem Noe in sinem mal hofierungswyss vber tisch gespilt ist / als ob stat / Der gůtten vnd argen menschen ůbungen vor dem Sündfluss inhaltende.“ Dieses Zwischenspiel entspricht inhaltlich der Darstellung des Rufschen Noah. Ein engerer Zusammenhang besteht aber im allgemeinen nicht; nur eine kurze Partie stimmt ziemlich überein; diese scheint Ruf aus Rütes Spiel übernommen zu haben. (Ruf hatte ja auch schon Rütes Joseph verwertet.) Man vergleiche die beiden folgenden Reden, die Noe hält.

Hans von Rüte, P 7 a:	Ruf, 5240 ff.:
Ich han die welt nun lang zyt gleert /	Die wält han ich zrings umbhär gleert,
Mit wyssagen vil jar verzert /	ermant die selb, vil zyt verzeert
Ermant / trůwt / gwarnet / vnd anghalten	inen tröwt und angehalten
In aller welt die jung vnd alten /	mit warnen under jungen und alten:
Es hilfft kein wort / ist als verlorn /	so hilfft es nit, ist alls vergäben!
Es fôrcht niemands dess herren zorn	nit förcht dwält gott, in sünden zläben.
	. . . . 5254 ff.:
Nit allein die von Cain har	nit kumpts allein vom Kain har,
Hand sich ergen inn dlaster gar	die sich hand gen in dlaster gar;
Sonders die gnempten gottes kind	ja die von uns erboren sind,
Die vnser gmeind / vnd kilchen sind /	des herren volck, die gotteskind:
Kein züchtigung vnd straff werd lyden /	die thuond sich an gott so beschulden,
	dass min straaff nit wend lyden, dulden.
	. . . . 5266 ff.:
Will mir min eigen hertz zerschnyden /	min hertz, das lydt gar grosse not;
O we / o we der grossen nodt	
Wer ich vor hundert jaren todt /	gott welt, ich wäre längest tod,
Vor angst min hertz zittert im lyb	das ich nit müesst den kumber han,
Weiss nit vor kumber / wo ich blyb /	sähen die schmaach, ich alter mann.
Sy farent für in bůbery	embor gar gat yetz dbübery
Kein frommer leerer ist mer fry	und ist kein fromm mensch nienen fry.
Sy sind verfolgt in aller welt /	wär sich der sünd entgegen stellt,
Drumb hand sy sich all zrůwen gstelt /	der ist durchächt in diser wält.
Wend die verkerte welt lan machen /	sol man sy dann also lon machen
Recht gott beuelchen sine sachen . . .	und gott befelhen dise sachen . . . .

Bei Hans von Rüte folgt darauf eine Rede Gottes, deren 1. Zeile (P 7 b)

„Der mensch ist fleisch / vnd wil fleisch blyben“

übereinstimmt mit der Zeile, die Noes Wyb bei Ruf spricht (5296):

„Das fleisch ist fleisch, wirt blyben fleisch.“

Beim Mahl im 5. Akt finden sich Übereinstimmungen mit dem Zürcher Lazarus von 1529 bei den folgenden Versen: Ruf: 5728 31 (Lazarus 41—44; zitiert nach Bächtolds Ausgabe in den Schweiz. Schauspielen des 16. Jahrhunderts, 1. Band), 5732—35 (45—48), 5738 f. (51 f.), 5740—43 (53—56), 5768 f. (59 f.).

Die Rede des Todes (V. 1411—1448) soll nach Bächtold[1] Zusammenhang haben mit den entsprechenden Stellen im Zürcher Reichen Mann und armen Lazarus und mit der Kolmarer Bearbeitung von Gengenbachs zehn Altern (ebenso mit dem Utzenstorfer Fastnachtsspiel und mit dem Meinradspiel als späteren Werken). Für die anderen Spiele besteht tatsächlich eine Beziehung, allein Ruf ist hievon auszunehmen. Seine Rede des Todes enthält nur ganz allgemeine inhaltliche Anklänge, die wohl indirekte Beeinflussung enthalten können, die aber jedenfalls nicht auf eines der obigen zwei Werke als Vorlage deuten. Ob Ruf hiefür überhaupt eine Quelle hatte, kann ich nicht angeben; ich kenne keinen einigermassen wörtlich übereinstimmenden Text.

Das Einsiedler Meinradspiel hat aus Rufs Adam und Heva Partien aus der ersten Teufelszene übernommen. Die Bezüge werden nachgewiesen von P. Rafael Häne[2]. Die erste Rede Luzifers und einige spätere Stellen sind dem Rufschen Spiel entlehnt.

Rufs letztes Spiel, Adam und Heva, ist wiederum breit angelegt, für zwei Tage. Die Handlung fliesst langsam dahin, meist moralisierend, räsonierend. Selten kommen einigermassen lebhaftere Szenen. Auch dieses Drama ist ganz nur episch, durchaus abhängig von der Darstellung der Bibel. Sinn für Psychologie zeigt sich kaum, trotzdem er gerade hier so sehr nötig wäre (Adams Erwachen, Sündenfall, Kain. — Zum letzteren vergleiche man etwa ein modernes Werk: Anton Wildgans, Kain, oder Bemerkungen zu diesem Thema in Hesses Demian). Gelegentlich überrascht eine gut beobachtete Szene (zwei Freunde, zwei Basen, Freund — Base); volkstümlich wird der Dichter in den kurzen Kochszenen. Die Teufelszenen gehen nach dem bekannten Schema Rufs. — Ermüdend breit ausgedehnt sind die immer wiederkehrenden Ermahnungen Adams, seiner Sippe (der Patriarchen) und Noahs. Ihnen entspricht als Gegenstück eine lange Verhandlung beim Stamme Kains. Die Fähigkeit, Menschen zu schildern in äusserster Gesteigertheit als wirklich gute, als heilige Menschen, oder als abgründig böse und verworfen, besitzt Ruf allerdings nicht. Dieses Ausmass von Erlebnis war seiner bürgerlichen Tüchtigkeit und seinem religiösen Ernst und sittlichen Eifer zu fremd. In den Stoffen seines Werkes sieht er keine Problematik, trotzdem gerade in jener Zeit der Renaissance das Gefühl dafür wach und gestärkt wurde; er schildert

[1] Anm., S. 76.
[2] Einsiedler Meinradspiel, S. 40—43.

sie durchaus als biblische Erzählungen und Tatsachen, an die sich Belehrungen anknüpfen lassen.

Die Einheit ist gegeben durch die fortlaufenden Kapitel der Genesis. Er will ja nicht ein modern gebautes Drama mit Entwicklung, Spannung, Höhepunkt und Ausklang; sondern nur Geschichte: biblische Geschichte. Adam und Eva selbst nehmen nur einen Teil des Spieles ein; die Handlung umspannt die ganze erste Erdepoche bis zur Vernichtung der Geschöpfe in der Sündflut.

Die Sprache ist im allgemeinen ziemlich flüssig, aber nicht plastisch, gelegentlich auch etwas unklar und geschraubt. Es finden sich wenig treffende Ausdrücke und volkstümlich-anschauliche Wendungen. Grosser Reichtum an synonymen Ausdrücken. Es wird im Grunde wenig gesagt, sondern nur immer wieder das gleiche wiederholt.

Zeitanspielungen finden sich kaum, oder nur sehr allgemein. So etwa, was über Sittenverderbnis geklagt wird von Adam und Noah, sagt wohl auch der reformatorische Dichter über seine Zeit. Auf jeden Fall aber ist das Spiel nicht in reformatorisch-kämpferischem Sinne ausgenutzt (etwa Kains Sippe als katholisch hingestellt und ähnliches).

Regiebemerkungen finden sich hier etwas zahlreicher; es kommen doch öfters Hinweise vor. Allerdings gab eine Aufführung wohl auch ziemlich viel szenisch zu bewältigen. Ob die Vorführung der Tiere bei der Namengebung durch gemalte Bilder geschah, ist unsicher, aber ziemlich wahrscheinlich (man könnte ja auch denken, dass sie nur gesprochen worden wäre ohne Hinweis auf Bilder; oder gar nur als Partie für ein Lesedrama berechnet). Es kommen verschiedene Bestattungen vor; der Paradiesgarten und Kains Stadt Hanoch müssen sichtbar sein. Im 5. Akt findet ein Mahl statt. Die Arche Noahs wird gebaut (ob man hier die Tiere — gemalt, oder einige lebendige — mit hineinnahm, ist aus keiner Anweisung oder Bemerkung zu ersehen). Dann kommt als Schlusseffekt die Sündflut (wie das Wasser zu- und abgeleitet wurde, wird nirgends angegeben; und bloss um „gesprochene Inszenierung“ wird es sich bei einem Schlusseffekt doch wohl kaum handeln. Denn man sieht bei diesem Spiele Rufs bereits die Hinneigung zu mehr Prunk, zu Verwendung von Feuerwerk, zu wirkungsvollen Effekten. Diese Richtung kam nun immer mehr auf; es mussten Städte gebaut werden, die erstürmt wurden; Feuerwerk musste verbrannt werden; prunkvolle Aufzüge wurden gewünscht. Das sind die Tendenzen, wie sie dann zu glanzvoller Entfaltung in der Barockzeit kamen).

Aufbau der Dramen.

Ruf hat vier seiner Spiele (H, E, W, T) für einen Tag berechnet; bei dreien (J, P, A) dauert die Aufführung zwei Tage. Diese letzteren sind (mit Ausnahme von T) die späteren, während die eintägigen seine Anfangswerke sind.

Seine Spiele beginnen nach damaliger Gewohnheit mit dem *Prolog* und endigen mit dem *Epilog*. Gesprochen werden diese Teile vom Herold. Der *Theaterherold*[1] war im vorhanglosen Drama, das auch den Theaterzettel noch nicht kannte, eine Notwendigkeit, um den Zuschauern das Verständnis zu erleichtern und ihnen notwendige Angaben zu machen. Der Prolog steht noch an Stelle von Vorhang und Theaterzettel; s ine Hauptfunktionen sind im allgemeinen das Freimachen des Platzes (hauptsächlich bei Fastnachtsspielen, von herumziehenden Spielern aufgeführt), die Aufforderung zur Ruhe an die Zuschauer, auch etwa die Rechtfertigung des Spieles, und die Bezeichnung des Anfangs durch Aufruf oder Hinweis auf die kommenden Personen. Daneben musste er (als Theaterzettel) oft Titel und Inhalt des Spieles angeben, mit den auftretenden Personen, dem Schauplatz und der Exposition (wenn nötig); oft auch verwies er auf die Quelle. Vorgänger des Theaterherolds sind zu sehen im precursor des geistlichen und im einschreier des weltlichen Spieles. (Der Einschreier des Fastnachtsspieles ist gewöhnlich der Narr, oder dann ein Mitspieler.) Der Herold als solcher erscheint in Deutschland erst um die Mitte des 14. Jahrhunderts[2]. Er gehört in jener Zeit noch zur Klasse der fahrenden Leute; er ist meist der histrio, der Narr und Possenreisser. Beim ritterlichen Kampfspiel ist er der Einschreier und Ausrufer. In dieser Eigenschaft als Turnierherold wurde er vom weltlichen Spiele übernommen; er wird hier zum Spieleröffner und Prologsprecher.

Im 16. Jahrhundert müssen zwei Heroldsformen unterschieden werden: der herold des spils, der Prolog und Epilog spricht, daneben aber in keiner Beziehung zum eigentlichen Schauspiel steht (wenn er vielleicht einmal während der Handlung redet, so geschieht es zur

[1] Vgl. Koischwitz, Theaterherold; und Zellweker, Prolog und Epilog
[2] Koischwitz, 29.

Verdeutlichung und Erklärung des Spieles; so mag er im Urnertell die epischen Textpartien gesprochen haben[1]) und der herold des königs, der als Trabant und eigentlicher Herold im Gefolge des Königs oder eines Machthabers mitspielt und die Funktionen seines Berufes auf der Bühne ausübt. „Während im Prologherold der ehemalige Spielmannsherold fortbesteht, ist der mitspielende Herold überall eine getreue Kopie des an Fürstenhöfen beamteten Verkünders kaiserlicher Mandate und offizieller Kundgebungen[3].“

Der herold des königs ist also eigentlicher Mitspielender; seine Tracht wird wohl derjenigen des Beamten-Heroldes nachgemacht worden sein. Dieser Herold ist oft nur Begleiter und Diener von Fürsten; er ist in dieser Funktion im Hofstaat eingereiht neben den marschällen, hofmeistern und kemmerlingen. Gelegentlich bekommt er aber eine höhere Stellung, indem er zum Berater und Warner aufrückt. Eine besondere Heroldsrolle im Spiele haben die folgenden Werke[2]: Sixt Birck, Judith, lat. Susanna; Ruf, Joseph; Rüte, Goliath, Noe; Fr. Dedekind, Papista Conversus; Jacob Locher, spectaculum more tragico effigiatum; Merck, Beel, Sodom; Jos Murer, Zorobabel, Absalom, Babylon; Schmeltzl, Samuel und Saul, David und Goliath; Spangenberg, Saul; Wickram, Tobias.

In Rufs Joseph gehört er zum Hofstaat des Pharao. Seine Funktion ist hier, einen Befehl Pharaos im ganzen Lande auszurufen, nämlich dass Joseph zum Landverwalter ernannt worden sei. Pharao ruft ihm:

„Herold / hôr zů was ich wil han
gang vor / verkünd das yederman /
Arm / rych / jung vnd alt / Josephen
Irn obren vnd herren erkeñ.“ (F 7 b).

Der Herold besorgt diesen Auftrag sogleich durch Ausrufen.

Eine bis zu einem gewissen Grade ähnliche Stellung wie der Herold nimmt in Rufs Passion im 5. Akt auch Johannes der Evangelist ein. Allerdings steht er ganz für sich. Er erklärt und deutet nach dem Lanzenstich des Longinus die Bedeutung von Christi Tod, dass er durch das vergossene Blut die Menschheit von der Sünde erlöst habe. Seine Figur ist ähnlich den deutenden und verbindenden Propheten- und Evangelistengestalten in den mittelalterlichen Oster- und Passionsspielen (so werden die Präfigurationen der Heidelberger Passion durch Propheten erläutert); sie hat natürlich keinen Zusammen-

[1] Koischwitz, S. 75.
[2] „ S. 76 f.
[3] „ S. 55.

hang mit dem Königsherold, sondern steht auf der Tradition des geistlichen Spieles. Seine ganze Rede umfasst 104 Verse; er wendet sich darin auch direkt an die Zuschauer „ir frommen biderben lüt“ und fordert zum Schlusse auf: „Drumb Christum am crütz rüffend an“.

Die dem Herold zukommenden Funktionen können auch von anderen Personen ausgeübt sein, so vom Trompeter, Schreiber, Kemmerling, Trabant, Königsboten, Hofmeister[1]. Das Letzte ist z. B. der Fall in Rufs Adam, im 5. Akt, beim Mahle. Dort sagt der Landesfürst zu ihm (5579 ff.):

„an kosten lass nüt underwägen,
min lieber hofmeister, umb kein sach.
des credentz solt sorgen, haben acht,
ouch luog, dass dhabist fleisch und fisch,
mit spyss und tranck wol sygest grüst.
demnach so lass schnäll blaasen uss,
zrings umb und umb von huss zuo huss.“

Den Spielleuten richtet dann allerdings diesen Auftrag des Ausblasens der trugsäss aus. Dafür holt der Hofmeister mit den Knechten das Essen aus der Küche, und geht ihnen mit seinem Stabe in der Hand gravitätisch voran.

Bei Hans Sachs sind der herold des spils und der herold des königs identisch.

Der vor der eigentlichen Handlung stehende Prolog geht auf Terenz zurück. Oft ist die Inhaltsangabe vom eigentlichen Prolog getrennt; das neulateinische Schuldrama weist diese Form auf (so z. B. schon Wimphelings Stylpho, 1480). Prolog und Epilog können auf mehrere Personen verteilt sein. Dabei wurde gewöhnlich getrennt zwischen Prolog und Inhaltsangabe, dem sog. Argument. Dieses wurde vom Argumentator gesprochen; er ist meist ein junger Knabe; den Prolog aber übernahm meist der Herold. Bei einer weiteren Teilung des Eingangs kam oft noch der Narr hinzu, der dann gewöhnlich Ruhe gebieten musste, während dem Herold im Prolog die eigentliche Begrüssung zufiel.

Die Angaben über Prolog- und Epilogsprecher sind oft ungenau; sie sind nicht immer im Personenverzeichnis aufgeführt, da sie eben doch ausserhalb der eigentlichen Mitspielenden stehen. Man darf das Auftreten eines Herolds sicher auch oft da annehmen, wo er nicht besonders erwähnt ist; wo z. B. nur ganz neutral vom Prolog die

[1] Koischwitz, S. 80.

Rede ist. Überhaupt sind die Bezeichnungen für den Sprecher dieser Partien sehr verschiedene. Ausser den persönlichen Benennungen: prologus, epilogus, herold finden sich auch[1]: vorred (Ruf, Joseph, 1. Tag; im 2. Tag steht: „Vorred dess andren tags. Herold"; Ackermann, Verl. Sohn; anonymes Spiel von Heli; Sixt Birck, Judith, Susanna; Rüte, Gideon, 1. Tag des Noe), inhalt, argument, kurzer begriff des ganzen spils; endred, beschlussred (Ruf, Joseph, 2. Tag; Ruf, Passion, 1. Tag: „Epilog. Die beschlusszred des ersten tags"; Ruf, Adam „Herolds beschlussred am ersten tag"; Sixt Birck, Judith; H. R. Manuel, Weinspiel; Rüte, 2. Tag des Noe), beschluss (Ruf, Joseph „Beschluss des ersten tags"; Ruf, Passion „Herold vnd beschlusz des andren tags"). Der Herold braucht durchaus nicht im Prolog und Epilog zugleich aufgetreten zu sein; es kann auch irgend eine andere Person, etwa ein Mitspieler, eine dieser Partien übernommen haben. Für Ruf steht wohl fest, dass der Herold immer den Prolog und Epilog gesprochen hat (er wird, mit Ausnahme des Joseph, auch in allen Spielen als „herold" erwähnt); diese Form darf wohl als die übliche in jener Zeit angesehen werden. Ob dabei Prolog und Epilog nur von einem oder von verschiedenen Herolden gesprochen wurde, lässt sich wohl nicht immer feststellen. Wo aber nichts anderes vermerkt ist, möchte ich annehmen, dass nur ein Herold vorhanden war. Koischwitz meint allerdings[2]: „Nur in wenigen Spielen werden Prolog und Epilog von ein und demselben Herold gesprochen" (so in Rufs Adam). Meist ist aber in den Personenverzeichnissen nur ein Herold aufgeführt, so auch in Rufs Adam, wo er am Beginn steht, allerdings unter den Personen des 1. Tages. Daneben gibt es Spiele, die ausdrücklich mehrere Herolde vorschreiben; so werden vier Herolde verlangt von Bolz, Weltspiegel (je einer für Prolog und Epilog an beiden Tagen), Rütes Osterspiel (zwei für Prolog und Argument und zwei für Epilog), Urner Tellenspiel (drei für den Prolog, einer für Epilog, wozu erst noch der Beschluss und der Narr im Epilog kommen).

Die Form des Einganges ist sehr mannigfaltig. In einzelnen Spielen ist der Prolog nur von einer Person gesprochen (z. B. Zürcher Reicher Mann und armer Lazarus; Binders Acolast; Kolross, Betrachtnusse, wobei allerdings vor dem Heroldsspruch ein Chorlied gesungen wird). Bei anderen Spielen wird der Prolog auf zwei Sprecher verteilt (diese Form findet sich sehr selten bei den Fastnachtsspielen), so: Ruf, W, P, T, A; Rebhun, Susanna: Vorred und Argument;

[1] Koischwitz, 60 f.
[2] S. 68 f.

Luzerner Entcrist: Fähnrich und Proklamator; Luzerner Heiligkreuzspiel: Vorfändrich und Proklamator; Bolz, Weltspiegel: Heiny Wunderfitz und Herold; Bolz, Sant Pauls Bekerung: Stultitia und Herold; N. Manuel, Elsli Tragdenknaben: zwei Narren; Rüte, Osterspiel: zwei Herolde; Aal, Johannes: Narr und Herold; Jos Murer, Babylon: Herold und Argumentator; Ackermann, Verl. Sohn: Herold und Argument; Ackermann, Tobias: Herold und Argument; Lienhart Culman, Von der Witfrau: Herold und Argument; M. Hayneccius, Hans Pfriem: Inhalt und Prologus; Zürcher Susanna: Vorred und Herold.

Eine etwas andere, aber auch zweiteilige Form weisen folgende Spiele auf: Bullingers Lucretia: Herold, dann der schryber, der den Inhalt des Stückes abliest, und wieder Herold; Rüte, Abgötterei: Herold, Narr, Herold; Rüte, Goliath: Vorred, Argument, Herold bschlüsst die vorred.

Dreiteiliger Eingang: Urner Tellenspiel: drei Herolde; Meinradspiel: Narr, Prolog, Argument; Funkelin, Auferweckung des Lazarus: Herold, Argument, Narr; ebenso im kleinen Spil vom strytt Veneris vnd Palladis: Narr, Herold, Argument; Thomas Brunner, Jacob: Prologus, Argumentator primus, Argumentator secundus; J. Murer, Jung Mannenspiegel: Narr, Prolog, Argument, Prolog; J. Murer, Hester: Narr, Herold, Argument; J. Murer, Zorobabel: Claus Narr, Herold, Argument; Georg Gotthart, Römer und Alba: Narr, Herold und Argument; Georg Gotthart, Troja (1. Tag): Narr, Herold, Argumentator. In Rütes Noe steht am Eingang des Spieles an Stelle des Narren der Teufel, der auffordert, doch ja recht viel und laut zu schwatzen.

Noch komplizierteren Eingang besitzen: J. Murer, Absalom: Luzifer, Moloch, Narr, Herold; Wilhelm Ritz, Hl. Wilhelm: hl. Michael, Schildknabe, Fähnrich und Herold[1]; H. R. Manuel, Weinspiel: drei Narren und Herold; Georg Gotthart, Tobias: 1. und 2. Narr, Prologus, Argumentator.

Ruf hat in seinen Spielen entweder einen einfachen oder dann zweiteiligen Eingang; der Epilog ist (mit Ausnahme von T) nur von einer Person gesprochen. Das Schema ist entweder: Prolog — Epilog; oder: Prolog — Argument — Epilog.

H:	Pr.		Ep.	1	1
E:	Pr.		Ep.	1	1
W:	Pr.	Arg.	Ep.	2	1
J, 1. Tag:	Pr.		Ep.	1	1
2. „ :	Pr.		Ep.	1	1
P, 1. „ :	Pr.	Arg.	Ep.	2	1
2. „ :	Pr.		Ep.	1	1

[1] Häne, Meinradspiel, S. 12.

T:	Pr.	Arg.	Ep. jg. Her.	2	2
A, 1. Tag:	Pr.	Arg.	Ep.	2	1
2. „ :	Pr.	Arg.	Ep.	2	1

Das Argument wird von einem jungen Knaben gesprochen; P: „Ein junger Knab spricht das Argument", T: „Der jung Herold, ist ein junger Knab, spricht das Argument"; A, 2. Tag: „Ein junger knab" (in A heisst der Herold des 1. Tages in ausdrücklichem Gegensatz zum jungen Argumentator, dem Knabenherold „Gross herold"). Verschoben sind die Verhältnisse nur in W; hier übernimmt der junge Knabe den Prolog, während der Herold das Argument zu sagen hat (allerdings gibt er dann zugleich noch eine Entwicklung der Spiele und erklärt ihren belehrenden Sinn; am Schlusse die Aufforderung stille zu sein und die Vorstellung der kommenden Personen; er behält also trotzdem die typische alte Heroldsfigur!) — Im allgemeinen wird das Argument im Drama jener Zeit von einem Knaben gesprochen; er mag wohl meist wie ein Herold gekleidet gewesen sein (Ruf T: „der jung Herold").

In vielen Spielen ergibt sich nun folgende Verteilung der Funktionen: „Der Vortrag der Inhaltsangabe ist Sache des eigens dafür bestimmten Argumentators, für Aufrechterhaltung der Ordnung haben Teufel, Narren oder Platzmeister zu sorgen, und die Spielleitung, falls sie nötig ist, versieht der actor oder forderer. Dem Herold bleibt die Spieleröffnung, der Spielschluss vorbehalten[1]."

Der Epilog ist meist einfacher gehalten; er ist gewöhnlich nur von einer Person gesprochen. Ruf hat nur in T eine Zweiteilung; das alte Urner Spiel hatte sogar eine Dreiteilung: Herold, Beschluss, Narr (wo aber wohl spätere Zutaten dabei waren); Rütes Osterspiel hat zwei Herolde am Schluss; Zürcher Susanna hat: Vorreder und Herolts beschluss; Zürcher Reicher Mann und armer Lazarus: Evangelista und Beschluss; in Bircks Beel findet sich eine Zweiteilung des Epilogs[2]; Georg Gotthart, Römer und Alba: Narr und Herold[3]; Georg Gotthart, Troja (1. Tag): Herold, Narr, Epilogus.

Der Herold trägt im allgemeinen den Stab; der Schild ist allein dem Rufschen Herold eigen[4]. Der sprechende Herold hält den Schild in der Hand; soll das Argument sprechen, so übergibt ihm der Herold den Schild. In diesem Zug haben wir eine ausgesprochen Rufsche Eigenart vor uns.

[1] Koischwitz, S. 71.
[2] Zellweker, S. 46.
[3] „ S. 56.
[4] Koischwitz, S. 72.

T: Herold: „Drum̄, Knåbli, nim̄ von mir den schilt,
Das Argument sag, wann du wilt!“ 145 f.
und Anweisung: „Yetz gibt der Herold dem jungē Knaben den schilt!“
— A, 1. Tag, Herold:
„darumb, du knab mit dinem schilt,
das Argument sag, wann du wilt!“ 131 f. —
W (reziprok): junger Knabe:
„darumb, Heroldt, so nim den schiltt;
das argument sag, wann du wiltt!“ 97 f.

Das Kostüm des Herolds kann wohl erschlossen werden aus den beiden Heroldsdrucken, die in einigen Rufschen Spielen sich finden. Nach Herrmann[1] hätten wir auf ihnen den Herold und Ruf selbst zu sehen, der sich als Actor (d. h. Regisseur) betätigte, wie wenigstens aus dem Personenverzeichnis von W hervorgeht. Der Knabenherold des zweiten Bildes trägt einen mit Rufs Wappen geschmückten Schild.

Wie der Herold mit seinen Trabanten bekleidet war, erfahren wir z. B. aus den Luzerner Bühnenrödeln. In Luzern wurden die Passionsspiele allerdings sehr grosszügig und mit prunkvollem Aufwand gegeben. Da wird verlangt für den Proclamator: „Sol sin ze Ross, in gantzer Rüstung, in Harnast, darüber den ersten Tag ein wyss, den andren Tag ein rott sydin, zerhowen Wapen röcklin, ein wyss sammatin Paret mit Fädren vnd sonst kostlich jn Wyss bekleidt den ersten Tag, den andern Tag glycher Massen, doch in rotter Farb. — Er sol ouch haben beid Tag 4 Trabannten, 2 vor vnd 2 nach jme gande, in glycher Farb bekleidt, ouch jre sammatine Paret mit Fädern. — Fendrich Proclamatoris .... — Schilttknab Proclamatoris. Sol ouch dem Proclamator vnd Fendrich glych bekleidt sin beid Tag. Er sol ouch haben ein Rodellen oder Schiltt, zimlicher Grösse, darinn ouch die Zeichen des Lydens Christi wie jn den Fendlinen gemalet syen, den ersten Tag jn wysser, den andern Tag jn roter Feldung, die Vmbriss aber mitt widerkeerter Farb, wyss vnd root[2].“

Die Rufschen Prologe und Epiloge zeichnen sich durch ihre Länge, die oft ermüdend wirkt, nicht gerade zu ihrem Vorteil aus. Die normale Länge schwankt zwischen 100—150 Zeilen. Die folgende Tabelle mag das veranschaulichen:

	Prolog	Epilog
E	144	198
W	98 + 187	109

[1] Forschungen, S. 471 f.
[2] Brandstetter, Luzerner Bühnenrodel, S. 326.

		Prolog	Epilog
J	1.	190	46
	2.	38	310
P	1.	172 + 96	108
	2.	104	72
T		146 + 140	102 + 50
A	1.	132 + 155	138
	2.	88 + 80	90

Einzelne Verse finden sich gleich oder ähnlich in verschiedenen von Rufs Prologen (am meisten Übereinstimmung weisen W und J auf):

W	J	T	A
99—104	1—6		1—6
105 f.	7 f.		
111—216!	13—118!		
279—281	7., 8., 6. letzte Zeile		
283 f.	2 letzte Zeilen		
97 f.		145 f.	131 f.

Der Prolog kann je nachdem sehr mannigfaltig sein; er ist durchaus nicht immer fest. Oft wird er für jede Vorstellung wieder anders geformt. So sagt z. B. Johann Leon in der Vorrede zu seinem Kindermord zu Bethlehem (1566): „Zu mercken. Den eingang des Prologi kan mann nach gelegenheyt des orts, vnd der Zůhörer wirde vnnd Standts, da vnd vor welchen dise Tragedien gespielet wirdt, stellen vnd richten."

Der Beginn des Prologes richtet sich an die Gesamtheit der Zuhörer (ohne Anrede beginnt P, 1. und 2. Tag):

E, 1 ff.: „From, eersam, wys! ir byderben lütt,
geistlich und welltlich! wie ir dan hütt
wyb, man, iung, allt sind kommen har,
frömd oder heimsch, nun nemmend war!"

A, 1. Tag: „Fromm, vest, fürsichtig, eersam herren!"

Er fordert auf, sich ruhig und still zu verhalten:

H: „Nvn hörend zů vnd schweigend still,
Losend, was ich euch sagen will[1]."

Am Ende seiner Rede fordert der Prolog gelegentlich die Spielleute zur Musik auf:

H: „Vnd blaasend vf, so wend wir dran
Damit wir kommind an das end,
Darzů vns Gott sin gnad hie send" (A 3 a)[2].

[1] Vgl. Binders Acolastus, Prolog 1 f.: „Nvn hörend zů vnd schwigend still,
Losend, was ich üch sagen will!"

[2] „ „ „ „ 40: „Vnd blasend vff, so wend wir dran."

Noch mehr ist dies allerdings beim Epilog der Fall:

W: „jr spillüt, schland vff, es hatt ein end!“ 4301[1]

A, 2. Tag: „ir spillüt blaasst uf! wir wend darvon! 6381.

Der Schluss des Prologes oder Argumentes verweist oft auf die nun gerade auftretenden Personen (worin die alte Funktion des einschreiers, oder auch des Spielerklärers noch deutlich zum Ausdruck kommt); so in E, wo der herankommende alte Eidgenosse angezeigt wird.

W: „vnd losend vff dess vatters wort,
der mitt sim sun ist vff der fart
vnd kumpt dört har jm grawen bart!“ 284 ff.

J, 1. Tag: „nun merckend vff Josephen wort“

J, 2. „ : „Nun merckend was der gouggler sag“ (G 2 a)

P, 1. „ : „Dann wie balds gsang wirt vssgesungen
Wirt Christus kon mit sinen jüngern“ (B 3 a)

P, 2. Tag: „Damit jr desse werdind bricht
So schouwend wär dört sy vorhanden (G 8 b)
Caiaphas ist vom bett erstanden
Hüt spil er zerst wirt heben an,
Der kumpt schon yetz, ist vff der ban.“ (H a)

T: „Der Landtuogt ist yetz vff der fart
Vnd stond die Landtlüt vff der wart;
Was er wöll sagen mit sinr stim̃,
Allsand wir hie wend losen jm!“ 283 ff.

A, 1. Tag: „dann wie bald sgsang ein end wirt han,
werdend dengel sspil heben an“ 285 f.

A, 2. Tag: „dann Kain, der todschlegig mann,
wirt hütstags spil selbs heben an,
am selben gar lon nüt erwinden.
der kumpt dört här mit wyb und kinden,
kostlich bekleidt, darzuo angsthafft,
mit siner gantzen burgerschafft.“ 2909 ff.

Der Inhalt der Reden von Prolog, Argument und Epilog besteht zur Hauptsache aus Belehrungen und Nutzanwendungen.

Gelegentlich findet sich auch eine Bemerkung, der Prolog sei nun lange genug; so sagt der Argumentator in

T, 279 ff.: „Darby ichs yetz wil blyben lan,
Mit miner red yetzmal still stan,

[1] Vgl. Binders Acolastus, Beschluss, 2412 f.: „Ir spillüt, schland vff schnäll vnd bhend,
Wir wend daruon, es hat ein end.“

Damit ichs tryb nit mache zlang,
Spyl recht vnd ordelich für sich gang."

Der Epilog weist nochmals auf den ganzen Sinn des Spieles, zieht alle Ermahnungen daraus. Öfter hat auch er eine Anrede:

H: Hörend zů mit ernst jr frommen lüt,
Was vns hie dises spil bedüt."

T: „Fromm, eerenfest, insonders wyss" 1970 (und 2072).

Auch etwa die Bitte an die Zuschauer, das Spiel nicht auf sich persönlich beziehen zu wollen und sich beleidigt zu fühlen, sondern es als ein Abbild des Weltlaufes zu betrachten (so E).

Der Epilog der zweitägigen Spiele richtet am 1. Tag die Aufforderung an die Zuschauer, morgen wieder zu erscheinen; man werde zu ihrer aller Erbauung weiterfahren (J, P, A).

Der Dank an die Stadtväter für ihre Unterstützung wird öffentlich ausgesprochen:

H: „Hiemit frommen / wysen Herren
Danckend wir üch aller eeren (F 7 a)
Die jr vns hand thůn bewysen
Darumb wir üch billich prysen
Kein kosten hand jr üch duren lon
Was wir üch battend hand jr gethon
Vil wyns geschenckt zů eer der welt
Gmeinen kosten ouch mit barem gelt
Vssgerichtet / geschenckt hundert pfund" (F 7 b)

W: „kein kost hand ir vch duren lon
vnd vnser bitt gesähen an" 4295 f.

A bringt einen längeren Dank an die „eersam herren"
„umb die brüge und anders gbüw
das ir erloubt uns diss spil hand
üch zeeren und dem vatterland,
damit ir hand gross kosten ghan" 6371 ff.

Am Schluss erfolgt gewöhnlich auch eine Anrufung Gottes, die Eidgenossenschaft zu beschützen und zu beschirmen.

H: „Das Gott sin gnad vnd wort vns send
Vnd durch sin heilge Göttlich krafft
Bhůt ein lobliche Eydgnoschafft" (F 7 b)

E; hier eine direkte Anrede an die Eidgenossenschaft:
„das leer, o fromme eidgnoschafft!
lass dir diss spil ein warnung sin;
biss fromm und grecht; da schick dich in;

lob, pryss, förcht gott zuo aller zytt,
der frid unns allen, wolstand gitt,
und unns erhallt mit siner hand,
und schüzt und schirmpt das vatterland;
dem syge lob, pryss zuogeseit
von iezdan biss in deewigkeit!
Amen!" 3754 ff.

J: „Hiemit bewar Gott statt vnd land
vor vnfal / zwytracht / schmaach vnd schand.
Allein Gott die eer." M 4 a.

P, 2. Tag (dieser Epilog ist etwas anders gebaut als die übrigen; er ist kürzer und mehr gebetähnlich):
„Dem Gott sy lob / pryss zů geseit
Allweg vnd yetz ind ewigkeit."

T, 1. Ep.: „Dem Gott sy lob, pryss zůgeseit
Von yetzdan biss in dewigkeit. Amen." 2070 f.

T, 2. Ep.: „Gott geb üch sinen heilgen segen!
Der meer üch alle grechtigkeit
Von yetzdan biss ind ewigkeit! Amen." 2119 ff.

Abweichend vom Schema ist einzig der Eingang von W. Hier beginnt der junge Knabe („Ludius" heisst er im Personenverzeichnis); er wendet sich nicht an die Zuschauer, sondern an die Mitspielenden und ermahnt sie, doch ja vor der grossen Menge sich zusammenzunehmen und züchtig und ernst zu spielen,

„drumb ieder tracht sin eignen stand, (= Rolle)
dass keyr sich selb hie nitt vergess,
ald sust der vnmass sich vermess
(das doch hie keim ich truiwen kan,
dann all ir flyss hie werdint han)
vch zuichtig haltten, wie man sol;
das wirt vch allen komen wol." 84 ff.

Die Spiele Rufs weisen die *Einteilung in fünf Akte* auf. Die einzige Ausnahme macht sein erstes Spiel: der Hiob; er ist ganz ohne Akteinteilung. Auch andere frühe Spiele besitzen keine solche Einteilung, so das Urner Tellenspiel, der Zürcher Reiche Mann und arme Lazarus. Im allgemeinen aber weist die volkstümliche Dramatik des 16. Jahrhunderts die Akteinteilung auf, allerdings meist sehr äusserlich. (Das Schuldrama und das Humanistendrama nehmen hier eine andere Stellung ein.) Wenige Dramatiker, meist solche, die vom lat. Drama

her beeinflusst waren, gehen weiter und nehmen auch eine Szeneneinteilung vor, so Jörg Binder, Acolast; Rebhun, Susanna, Hochzeit zu Cana[1]; Johannes Yetzeler, Tobias (Schaffhausen 1605[2]), um ein paar Beispiele zu erwähnen.

Rufs Hiob hat keine äussere Einteilung; eine gewisse innere lässt sich erkennen: das lebhafte Treiben beim Beginn bis zur Erniedrigung Hiobs (vom raschen Einsatz allmählich langsamer werdend); dann die Stille: die monotone Auseinandersetzung Hiobs mit den Freunden und dem Herrn, endend mit der Rechtfertigung Jobs; darauf die eingeschobene Spruchrede des jungen Knaben; und dann das nochmalige lebhafte Einsetzen, allmählich sich steigernd.

Die Einteilung der übrigen Spiele in fünf Akte ist bloss äusserlich; sie wird auf einen Einfluss des Schuldramas zurückzuführen sein. Die Fünfzahl ist auch in den zweitägigen Stücken beibehalten; hier fällt der Tageseinschnitt mitten in einen Akt. Die Verteilung der Verse auf die einzelnen Akte ist sehr ungleich:

E: 446, 646, 1277, 726, 324
W: 819, 842, 753, 993, 493
T: 314, 358, 354, 269, 388
A: 748, 910, 1110, 1254, 1677 (1. Tag: 2746; 2.: 3635 Verse)
J: 39 Seiten, 32, 24, 19, 50 (1. Tag: 88; 2.: 76 Seiten)
P: 64 „ 28, 33, 30, 42 (1. „ : 93; 2.: 123 Seiten).

Man sieht, in den zweitägigen Spielen sind auch die einzelnen Tage ziemlich ungleichmässig belastet.

Der Akteinschnitt steht selten in wirklich notwendigem Zusammenhang mit dem Gang der Handlung; er birgt nicht zeitliche und örtliche Einheiten in sich, oder trennt zu Trennendes. Dass Ruf nach wirklich überlegten Prinzipien vorgegangen ist, kann ich kaum annehmen.

Etter Heini. Nach dem 1. Akt geht die Handlung weiter; ein kurzer Unterbruch ist nötig, bis Satan sich als Mönch umgezogen hat. Ein eigentlicher Unterbruch besteht auch nicht vom 2. zum 3. Akt. Am Schluss des 3. Aktes wollen Ammann und Heini eine Landsgemeinde einberufen; zu Beginn des 4. knüpfen sie daran an und beschliessen, die Landsgemeinde tagen zu lassen. Gänzlich unbe-

[1] im Vorwort dazu, ed. Palm, Bibl. d. Lit. Vereins, Bd. 49, S. 91: „Was die austeylung des spiels in Scenas, vnd Actus betrifft, wiewol es bey vns deudschen nicht fast bsonder not ist, indem den Latinis nach zu folgen, hab ichs doch geteilt, so viel die materi hat leyden wollen, Wer etwas mangel dran hat, mag es teilen seins gefallens, on all meinen zorn vnd widerred."

[2] aus der Vorrede: „Die ander Vrsach, dieweil dises Spil . . . in Truck kommen . . . , aber noch nie maln in gwisse Actus vnd Scenas vnderscheiden / wie sichs gebürt hett, also vnnd der gestalt, das vnderschidliche sachen vermischt, offt vngleiche vnd nit zusameghörede Personen zumal auff den platz kommen."

gründet ist der Einschnitt vom 4. zum 5. Akt; er hätte eher vor der Eröffnung der Versammlung sein müssen; die Landsgemeinde dauert weiter (nur haben im 4. Akt die Gegner Heinis gesprochen, während nun im 5. seine Freunde sich zum Worte melden werden); der Landweibel ordnet eine kleine Pause an, 3238 f.:

„doch, lieben fründ! lannd üch nit irren,
wir wend encklein iezdan pausieren“;

damit fällt zugleich der Aktschluss zusammen (womit also der Landweibel gleichsam als Regisseur in den Gang des Dramas eingreifen würde). — Die Akteinteilung ist hier durchaus bedeutungslos für das Geschehen im Drama; sie ist nur für den äusserlich humanistisch gebildeten Leser berechnet.

Weinberg. Der 1. Akt schliesst ganz gut, da er die Exposition bringt: die Bestellung des Rebberges durch batt und Carly von Seiten des Vaters, mit der Aufforderung, alles gut zu besorgen. Der 2. Akt beginnt mit der Höllenszene, wo die Teufel auf die bestehende Gefahr aufmerksam werden und ihr zu begegnen suchen. Er führt die Handlung bis zur Einigung der Rebleute am Schluss der Ernte; Rebellion gegen den Herrn und Organisierung der Verteidigung. Der 3. ist die rasche Fortsetzung des 2. Aktes; nun muss der Zins eingefordert werden, was durch die zweimalige Entsendung von Propheten versucht wird. Vom 3. zum 4. ist kein Einschnitt; hier ist eine Akteinteilung unbegründet (die Meldung der am Schluss des 3. Aktes verjagten vier Propheten an den Herrn geschieht erst im 4.). Der 4. Akt bringt den Tod des Sohnes und die Teufelsszene mit der Verdammung der Teufel. Die Bestrafung und die Einsetzung der Apostel ist das Thema des letzten Aktes. — Hier sehen wir doch eine einigermassen logisch aufgebaute Einteilung.

Joseph. Für zwei Tage; der Einschnitt fällt in den 3. Akt. Der 1. Akt spielt einheitlich in Palästina; er geht bis zum Verkauf Josephs, und entspricht Genesis 37. Der 2. Akt beginnt mit den Ereignissen in Ägypten: Szene mit Potiphars Weib; Joseph im Gefängnis; Ruf folgt dem Text von Genesis 39 und 40. Bis zum Schlusse des 1. Tages bringt der 3. Akt die Traumdeutung Josephs vor Pharao und seine Einsetzung zum Verwalter des Landes; dieser Teil entspricht Genesis 41, 1—44. Wir haben damit doch einen Abschnitt in der Handlung erreicht: Joseph ist aus der Erniedrigung emporgestiegen zu den höchsten Ehren. Der 2. Tag wird nun die Wechselbeziehungen bringen müssen von Joseph zu seinem Vater und seinen Brüdern. Das Ende des 3. Aktes am 2. Tage hat mit dem vorhergehenden Teil

nur indirekt zu tun: es bringt etwas uneinheitlich ein paar Szenen, die dazu dienen, die beginnende Hungersnot anzuzeigen; hier erzählt Ruf einmal nicht episch wie sonst, sondern illustriert durch Bilder. War bis jetzt die örtliche Einheit in den Akten noch einigermassen gewahrt, so bringen nun der 4. und 5. ständigen Wechsel zwischen Ägypten und Palästina, zwischen Joseph und Jacob. Der 4. Akt bringt die erste Reise und die Rückkehr der Brüder (Genesis 42); Ruf legt noch drei kurze Zwischenszenen ein. Der Einschnitt von 4 zu 5 ist offenbar nur deshalb, weil auch in der Bibel das Kapitel beendet ist, und weil doch wieder eine gewisse Zeit vergeht, bis Jacob sich entschliesst, die Brüder mit Benjamin ein zweites Mal nach Ägypten zu schicken. Der 5. Akt enthält diese zweite Reise; die ganze Josephsgeschichte wird hier zu Ende geführt bis zur Versorgung Jacobs und seiner Sippe im Lande Gosen in Ägypten (Genesis, Kap. 43—47, 1—12). Gegenüber der Bibel ist hier der Text gelegentlich gekürzt; ferner finden sich eingelegte kurze Szenen.

Passion. Das Spiel dauert zwei Tage; der Einschnitt fällt diesmal schon in den 2. Akt, da der 1. Akt ausserordentlich gross ist. Nach dem Vorbild der mittelalterlichen Passionsspiele arbeitet auch Ruf; wir finden ständigen Wechsel der Handlung; man schreitet von einem Ort zum andern; es ist die typische Simultanbühne, die hier benutzt wird. 1. Akt: Ankündigung des Osterfestes, Maria Magdalena, Abendmahl, Ölberg, Gefangennahme, Verhör vor Annas, Verleugnung Petri. — 2. Akt (1. Tag): Verhör vor Caiaphas, Verurteilung Jesu und Übergabe an die Kriegsknechte. Damit ist ein Tag zu Ende; ganz logisch hört hier auch das Spiel auf; der Einschnitt ist gut angebracht. Der 2. Spieltag beginnt auch im Passionsspiel mit dem folgenden Tag. 2. Akt (2. Tag): Ratssitzung der Juden, Reue und Tod des Judas. — 3. Akt: Christus vor Pilatus, Herodes, Pilatus; Geisselung und Dornenkrönung. Der Unterbruch vom 3. zum 4. Akt ist unbegründet; am Schluss des 3. will Pilatus den gekrönten Christus vor das Volk führen, und zu Beginn des 4. tut er es; die Handlung geht also ohne den geringsten Einhalt weiter. 4. Akt: Kreuzigung und Tod Jesu. Der 5. Akt ist etwas zersplittert und uneinheitlich (auch zeitlich); er hat zum Teil nur kurze Szenen: Kreuzabnahme, Grablegung, Auferstehung, Erscheinung Christi bei den Jüngern und Himmelfahrt.

Tell. Gegenüber dem Urner Tellenspiel hat Ruf seine Bearbeitung in fünf Akte eingeteilt, wobei sich allerdings gerade hier an einem Beispiel deutlich zeigt, wie äusserlich diese Einteilung vor sich ging. Der 2. Akt geht bis zur Vorbereitung des Apfelschusses; dann ist

gänzlich ohne Grund der Einschnitt zum 3. Akt, während das Spiel natürlich logisch ohne Halt weitergehen sollte.

Adam und Eva. Für zwei Tage; das Ende des 1. Tages fällt in den 3. Akt. Der 1. Tag ist in seiner Handlung noch einigermassen geschlossen, während der Aufbau des 2. beinahe auseinanderfällt, da er viel zu grosse Zeiträume und Ausdehnungen umspannen will. Der 1. Akt enthält den Höllensturz der gefallenen Engel, ihre Rachepläne; die Erschaffung Adams; sehr ausgedehnt die Namengebung für die Tiere; kurz die Erschaffung Evas und das Verbot Gottes (Genesis, 1 und 2). Damit ist auch hier die Exposition gegeben; der Einschnitt nach dem 1. Akt ist gut. — 2. Akt: Versuchung, Sündenfall, Austreibung aus dem Paradies, Geburt und Heirat der Kinder (im wesentlichen Genesis 3). — Der 3. Akt führt am 1. Tag eine einheitliche und für sich geschlossene Szene vor: Kains Brudermord und Flucht (Genesis 4, 3—16). — Am 2. Tag erweitert sich nun das Bild; es sind nicht mehr bloss die ersten Menschen, sondern nun sind die Sippen gewachsen und stehen sich zunächst als Vertreter von polaren Prinzipien, von Gut und Böse, gegenüber, bis die allmähliche Mischung eintritt und damit zugleich das Verderben aller Menschen. Gott muss durch die Sündflut die Welt reinigen; wobei allein Noah mit seinen Kindern weiterleben darf. — Der 2. Tag beginnt mit der Erbauung von Kains Stadt, als dem Schluss des 3. Aktes (Gen. 4, 17—22). — Der 4. Akt bringt keine entscheidende, vorwärtsdrängende Tat; Kains Sippe bleibt böse trotz der Ermahnungen Henochs; während der Stamm Adams gut bleiben will. Adam stirbt; Henoch wird verzückt. Mit dem Tode Adams glauben die Teufel die Möglichkeit zu haben, die Vermischung der beiden Stämme erreichen zu können (etwa Genesis 4, 23—26, und 5, wo allerdings nur die Nachkommen Adams mit ihrem Alter aufgezählt werden). — Der 5. Akt zeigt diese Durchdringung; Gott lässt die Menschen verschiedene Male warnen; die guten Patriarchen sterben. Archenbau. Grosses Festmahl des Fürsten, über das nun die Sündflut hereinbricht (ungefähr Genesis 6 und teilweise noch 7).

Wir sehen, Ruf hat wohl die Einteilung in fünf Akte durchgeführt, wobei diese allerdings oft unglücklich gewählt ist. Er wird in seiner Einteilung von humanistischen Vorbildern oder Ratgebern bestimmt worden sein. Für den Leser ist damit die Aktteilung gegeben; für die Aufführung aber hatte sie kaum einen technischen Sinn. Allerdings werden die einzelnen Akte meist durch die Vorschrift: Musica getrennt; aber diese Vorschrift findet sich auch innerhalb der einzelnen

Akte meist mehrere Male. So erhalten wir bei einer Aufführung viel eher das Bild einer Szenenfolge. Die Musik kann dann einen Einschnitt bedeuten (etwa zur Andeutung, dass eine gewisse Spanne Zeit verstreichen soll), oder sie dient nur als Füller (z. B. wenn Personen geholt werden müssen, oder wenn etwas vorbereitet werden soll).

Schon bei der Betrachtung der Akteinteilung liess sich erkennen, dass Ruf kaum auf die Wahrung der *Einheit* schaut, weder in zeitlicher noch in örtlicher Hinsicht. Nun ist das Prinzip der Einheit allerdings keine Forderung der mittelalterlichen Spiele, auf deren Grundlage Ruf in vielen Beziehungen ruht. Die Handlung kann sich an den verschiedensten und mannigfaltigsten Orten abspielen; das spielte bei der Simultanbühne und bei der Marktbühne durchaus keine Rolle. Sie kann sich auch erstrecken über die ganze Zeitspanne der Erdgeschichte hin, vom Beginn der Schöpfung bis zum jüngsten Tage. Man war eben allem nah, allem gegenwärtig. Das war das Wesentliche. Das Drama war aus anderen Voraussetzungen geboren und hatte andere Funktionen zu erfüllen. Der Zuschauer verlangte nicht logischen Aufbau, sondern in erster Linie Erbauung und Befriedigung von Auge und Ohr.

Die Rufschen Spiele halten sich denn auch nicht an Einheit in unserem modernen Sinne. Wo sie solche gelegentlich aufweisen, lag es eben im Sinne des Spieles, aber nicht, weil Ruf einer Forderung nachkommen wollte. Die zeitliche Erstreckung der Spiele lässt sich überhaupt nicht immer genau erkennen, da selten auf Unterbrüche von Stunden, Tagen, Wochen, Jahren oder gar Jahrhunderten Rücksicht genommen wird. Es mögen ein paar Beispiele aufgezählt sein:

Hiob. Der Sprecher erzählt Hiob vom Mahle der Kinder:

„Was sol ich sagen von din kindern
Die hand mir nächt so gůtlich thon
Das ich noch hütt kum recht mag gon . . .
Bin biss an tag by jnn gsessen.“ (B a)

Es scheint demnach ein neuer Tag zu sein; Hiob aber ist am Tisch geblieben und hat mit seinen Freunden gesprochen, und doch hat er kurz zuvor noch das Essen vom Mahle der Kinder erhalten.

Etter Heini. Hier ist die Einheit ziemlich gewahrt; die Handlung ist geschlossen; sie erstreckt sich allerdings über mehrere Tage, darauf wird aber nirgends Rücksicht genommen. Zeitbestimmungen stören nicht. Nur einmal wird gesagt, dass auf den nächsten Sonntag die Landsgemeinde zusammenberufen werden soll. — Die dargestellten Orte, so etwa der Ort der sieben Weisen, bleiben hier alle voll-

kommen gleichgültig und unbestimmt; sie tragen keine feste Physiognomie.

Weinberg. Die Handlung baut sich logisch auf und geht im allgemeinen zeitlich ziemlich rasch nacheinander vorwärts; allerdings liegen etwa Tage zwischen einzelnen Szenen. Nur ein grösserer Sprung findet sich, im 2. Akt, während der Arbeit im Weinberg. Die Arbeit ist gedacht als im Frühling begonnen, und auf einmal ist es Herbst geworden (dazwischen Musica als Einlage!); für die Handlung ist ja der Herbst nötig, da dann der Zins abgeliefert werden muss. Die verstrichene Zeit erwähnt der Hausknecht, wenn er sich an batt und Carly wendet, 1573 ff.:

„ . . . als die all werck durchs gantze jaar
volbracht mitt trüwen hand, on gfaar,
durch dmonat hin vmb wuchen lon,
fyrabend gmacht, der herbst was kon . . .“

Joseph. Hier erstreckt sich die Handlung über eine zeitlich viel grössere Ausdehnung. Der 1. Akt ist noch ziemlich geschlossen; einmal findet sich eine Zeiterwähnung: Ruben ist beim Essen der Brüder nicht dabei gewesen; wie er dann nachher kommt, sagt ihm Judas:

„Wir sind gar nach zwo stund gesässen
dass wir nit woltend on dich ässen“ (C 3 a).

Der Traum Pharaos geschieht nach der Bibel (41, 1) zwei Jahre nach der Hinrichtung des Truchsess; darauf ist bei Ruf keine Rücksicht genommen; er deutet nichts an, da es ja für sein Spiel auch gar keine Bedeutung hätte.

Der 2. Tag beginnt sieben Jahre später als der Schluss des 1. Tages: „Joseph hat das land durchstrichen, die frücht zåmenglåsen, vnd spricht im heimfaren:

Nun hab ich siben gantze jar
Egypten land durchstrichen gar.“ (G 3 a)

Schon in der folgenden Szene ist bereits wieder ein Jahr vergangen; denn der 1. Bauer jammert, dass er nichts mehr habe:

„Dann wie die thürung on gefar
jetz hatt gewårt mee dann ein jar.“ (G 3 b)

Im 4. Akt, wo der Edelmann kommt, sind bereits zwei Jahre der Teuerung: „Das hat nun gewårt gar nach zwey jar“ (H a). — G 7 a werden die Brüder in den Turm gelegt. „Yetz singt man etwas / darnach nimpt man sy wider vss dem thurn / vnd stelt sy für Josephen“; die Musik dient hier dazu, einen Zeitraum von drei Tagen auszufüllen, denn bei der Heimkehr erzählt Levi dem Vater:

„man leit vns bald inn thurn hinyn,
Am dritten tag nam man vns druss“ (H 4 b;

sie liegen auch nach der Bibel drei Tage im Turm: 42, 17). — Die 2. Reise der Brüder erfolgt zwei Jahre nach der Teuerung:

„So lang sich verzücht dise gfar,
die yetzdann gwårt hat vast zwey jar“ (J 3 a).

— Vom Mahl bis zur Abreise der Brüder ist ein Tag verstrichen, ausgefüllt durch Musica: „morn, so jr jnen korn wend gåben“ (J 3 b). — Für die Reise von Ägypten bis heim brauchen die Brüder vier Tage:

„Gwüsslich vatter, dann es ist hütt
Vier tag, dass er vns korn hat gåben“ (K 3 a, b).

— Joseph erklärt einmal, er sei nun 22 Jahre in Ägypten; aber auf diese zeitliche Erstreckung wird nirgends Rücksicht genommen; man nimmt eben alles ganz selbstverständlich hin als Gegebenheit.

Passion. Der 1. Tag des Spieles umfasst einen Tag. Man kann die Handlung sich sehr gut so denken: am Morgen beginnend mit dem Hinweis auf das Abendmahl, Simon und Maria Magdalena, Vorbereitung zum Abendmahl und dieses selbst, Ölberg, Gefangennahme und Verhör. Über die Nacht hindurch wird Jesus den Wächtern übergeben. Der 1. Wächter ruft die 12. Stunde nachts, der 2. Wächter 3 Uhr und 4 Uhr; beide singen dann das Taglied. Damit schliesst der 1. Tag. Der 2. Tag setzt entsprechend ein als Fortsetzung: Caiaphas erwacht vom Schlaf, reibt sich die Augen aus, und beginnt sofort da, wo er gestern aufgehört hatte. Nun spielt sich wieder alles in einem Tage ab bis zur Versiegelung und Bewachung des Grabes. Der Zwischenraum bis zum 3. Tag, dem Tag der Auferstehung, wird durch Musik angedeutet. Die Handlung fährt gleich weiter mit den Frauen am Ostermorgen:

„Wie frů es ist, min liebe baass.“

Tell. Die Handlung folgt rasch aufeinander, trotzdem nach der Sage eine gewisse Zeit zwischen einzelnen Vorkommnissen verstreichen müsste. Die Zeit spielt hier durchaus keine Rolle; man lebt eben einfach immer in der Gegenwart. Erwähnt wird einzig der Weihnachtstag im Schloss zu Sarnen. — Die Handlung müsste die verschiedenen Orte und Plätze der Erzählung brauchen: Rütli, Altdorf mit dem Hut, Tells Heim, See mit Tellsplatte, Hohle Gasse, Sarnen. Der Ort ist aber bei Ruf meist neutral und kann ebensogut nur gedacht werden. Das Rütli kann sich z. B. ohne weiteres auch auf der Stelle mit dem Gesslerhut befinden, wenn dieser weggenommen ist. Erwähnt werden nur: See mit Tellsplatte, Hohle Gasse, Schloss zu Sarnen.

Adam und Eva. Dieses Spiel hat die grösste zeitliche Ausdehnung: vom Beginn der Schöpfung bis zur Sündflut, d. h. eine Zeit von vielen Jahrhunderten. (Die Zeit wird berechnet nach dem Alter der Patriarchen.) Der 1. Tag fasst sich noch verhältnismässig kurz, da er nur bis zu Kains Brudermord dauert. — Auch örtlich liegen viele Szenen hier weit auseinander, was ja allerdings bei der Aufführung gar nicht in Betracht kam.

Ruf kennt die Forderung von zeitlicher und örtlicher Einheit nicht. Er ist hier ganz auf dem Boden des alten Spieles und durchaus nicht beeinflusst vom Schuldrama oder vom lateinischen Humanistendrama, wo doch immer mehr das Bedürfnis nach grösserer Geschlossenheit sich geltend machte, allerdings im Zusammenhang auch mit der anderen Bühnenform, der sog. Terenzbühne. Auf der Simultanbühne ergaben sich keine Schwierigkeiten bei zeitlicher und örtlicher Trennung.

Im Gegensatz zum Schuldrama, das meist eine ziemlich beschränkte Zahl von Mitspielenden aufwies, suchte das volkstümliche Drama eine möglichst grosse *Personenzahl* im Spiele zu beschäftigen. Es wollten bei diesen öffentlichen Aufführungen möglichst viele Bürger mitspielen; daher überall die Tendenz, recht viele Rollen zu schaffen, wenn es schliesslich auch nur stumme Personen waren. Gegen Ende des Jahrhunderts kommt dazu noch das neue Bestreben nach pompöser Entfaltung, nach grossen Aufzügen: es keimt die barocke Gesteigertheit und Exaltiertheit, die Raum und Masse braucht zur Wirkung. (Die Spiele der englischen Komödianten erreichen ihren Effekt nicht durch die Personenzahl — haben sie meist doch nur 10—18 Personen in ihren Truppen —, sondern durch die Gespanntheit des Stoffes; hauptsächlich in inneren Wirkungen zeigt sich ihre Hinneigung zum Barock.)

Personenverzeichnisse finden sich nicht bei allen Spielen; zudem sind sie oft ungenau. Nebenrollen und vor allem Statisten, stumme Rollen, werden oft nicht verzeichnet und lassen sich höchstens erschliessen. (Von Montanus werden die stummen Rollen immer ausdrücklich im Personenverzeichnis erwähnt[1]. Ein paar Beispiele seien erwähnt: Val. Bolz hat in seiner Ölung Davids 62 Personen, in Sant Pauls Bekerung 74 Sprechrollen und im Weltspiegel 150[2]; Rassers Comoedia vom König, der seinem Sohn Hochzeit machte, hat 161 Rollen[1]; Murer, Belagerung Babylons „Sum̃a aller personen so zů reden hand 111"; Matthias Holzwart hat in seinem Saul (1571) 100

[1] Spenle, Lebensdarstellung im elsäss. Schauspiel, S. 34.
[2] Mohr, Boltz, S. 92.

sprechende Personen „et mutarum quas appellant circiter 200". Dass nach Belieben geändert werden konnte, was die Nebenrollen anbetraf, zeigt z. B. das Personenverzeichnis von Narhamers Hiob, wo es heisst: „Herbissy Jobs hausfraw, der mag man auch eine magd zugeben, stum." Ebenso in Funkelins Spiel von der Empfängnis und Geburt Christi, bei den „Personen die nit redend": „Noch zwen diener Herodis / oder als vil man jren haben wil." — Man sieht also: Knechte, Mägde, Trabanten, Kriegsleute, Gäste bei einem Mahle etc. lassen sich selten genau bestimmen, und können auch je nach der Aufführung verschieden gross sein. Dabei spielt natürlich auch immer eine Rolle, ob die Darstellung im Freien oder in einem Saal oder Haus geboten wurde. Auch der Kostenpunkt oder die Anzahl der zur Verfügung stehenden Personen mag etwa von Einfluss gewesen sein. So schreibt z. B. Puschmann für seinen Joseph 44 Personen vor, er kann aber nach der Anweisung des Autors auch mit 26, ja mit 18 gegeben werden[1]. Ebenso erklärt Peter Probst in seiner Comedia von dem blind gebornen, die 15 Personen aufweist: „Diss spil mocht man mit 10 personen verrichten[2]". — In der Schweiz verwendeten die Luzerner Osterspiele immer ein sehr bedeutendes Personal; so spielten manchmal mehr als 400 Personen mit, wobei allerdings nicht alles Sprechrollen waren; ein Rodel von 1583 weist an „Personen so nüt zu reden" über 70 auf, so Trabanten, Mägde, Synagogenschüler etc.[3] — Eine interessante Stelle über Personenzahl und ähnliches, die sich allerdings auf das humanistische Drama bezieht, findet sich bei Johann Vogelgesang, Ein heimlich Gespräch von der Tragedia Johannis Hussen (1538)[4], wo Luther und Melanchthon über Agricolas Huss-Tragödie disputieren:

M.: „Erstlich ist der Stylus vil zu gering vnd nidrig dan eine rechte Tragedia haben sol, zum andern sind vil zu vile personen do, das man sie nit leichtlich spilen kan. Andre Tragedien haben selden vber x person, offtmals weniger, dise aber hat xxxviij person, vnd wo die selbigen solten auch knechte bey sich haben, nach gebür vnd gewonheit jres stands, so wurde wol ein gantzes här darauss.

L.: Wie keme das?

M.: Es ist je nitt gewonheit, das solche herrn, als nemlich, Bapst, König, Patriarch, Cardinal, Ertzbischoff, Bischotf pp. sollen allein geen vnd keinen diener bei sich haben, darumb schickt sich dise Tragedia vbel zu eim spiel, Denn sollen solcher hern Person one diener sein, so ists ein vnstand vnd wider gebrauch . . .".

[1] Palm, Beiträge, S. 120.
[2] ed. Kreisler, Hallesche Neudrucke, S. 26.
[3] Brandstetter, Regenz bei den Osterspielen, S. 24 f.
[4] Hallesche Neudrucke, Nr. 174, S. 4.

Ruf hat Personenverzeichnisse bei E, W, P, T, A; H und J weisen keine auf. Die Anzahl der Personen lässt sich nicht immer sicher feststellen, auch trotz der Verzeichnisse nicht, da oft Ungenauigkeiten vorzukommen scheinen. Auch lassen sich die stummen Rollen nicht bestimmt angeben.

Hiob. Es ist ziemlich schwer, hier eine genaue Zahl von Personen anzugeben; doch werden es mit den Statisten wohl eher mehr als 60 gewesen sein. Es wird oft ganz unbestimmt von „Hausknecht", „Kuchiknecht", „Ein trüwer diener" gesprochen, wo man dann nie weiss, ob die betr. Rollen identisch sind. Bei der Richtung des volkstümlichen Dramas auf möglichst zahlreiche Beschäftigung von Leuten wird man zwar kaum fehlgehen, wenn man jedesmal wieder eine besondere Rolle vermutet (ganz im Gegensatz zum Schuldrama, wo im Zweifelsfall das Einfache ausschlaggebend sein muss). An Hiobs Tisch sitzen Gäste; ihre Zahl ist nicht anzugeben; es sprechen: „Einer bei des Joben Tisch", „Ein anderer bei des Joben Tisch", „Ein anderer Gast". Es treten ferner auf die 10 Kinder Jobs (wobei der 1. Sohn allein eine Sonderstellung einnimmt), Küchenpersonal, 9 Engel, 4 Teufel, 4 Knechte, 3 oder 4 Mägde, Kriegsleute (wobei die Zahl der Soldaten nirgends erwähnt wird; es ist nur anzunehmen, dass überhaupt solche dabei waren). Die wenigsten Rollen tragen individuelle Namen, meist nur eine allgemeine Bezeichnung; sie werden mit Beruf oder Stand aufgeführt; treten mehrere Personen unter dem gleichen Titel auf, so werden sie numeriert (so z. B. auch die Kinder Jobs). Dieses Prinzip gilt durchgängig für alle Spiele Rufs. (Die Strassburger Hiob-Bearbeitung hat Namen eingeführt.) — Es kommen 8 oder 9 Frauenrollen vor, die sich bestimmen lassen. — Ein junger Knabe muss einen Spruch sprechen im Spiel; andere Kinderrollen finden sich nicht.

Etter Heini. Laut Personenverzeichnis treten hier 31 Personen auf. Darunter befinden sich 6 Teufel (die diesmal Namen tragen mit Ausnahme des Postboten), die 7 Weisen (numeriert), 6 alte und 2 junge Eidgenossen (numeriert), die 4 Junker (mit Namen). — Es findet sich keine einzige Frauenrolle. — 2 junge Knaben treten auf.

Weinberg. Das Personenverzeichnis führt 68 Personen auf; es scheint alle Rollen einbezogen zu haben, nur war möglicherweise die Zahl der Kriegsleute noch etwas grösser. W ist das einzige Stück, das die Namen der Spielenden angibt; für die 68 Rollen stehen allerdings nur 66 Namen verzeichnet, darunter als erster „Actor M. Jacob rûff"; unser Dichter war also Regisseur des Spieles, er fällt somit

auch weg für eine Rolle. Wir müssen wohl annehmen, dass das Namenverzeichnis nicht ganz vollständig ist. Unter den Mitspielenden finden sich bekannte Zürcher Geschlechter, so: Hans thoman wirtz, Hanns Haller, Hanns wyss, Hans Murer, stoffel murer, Hanns plattner, růdolff schüchtzer, francisc spross, Jörg Äscher, felix waser, Caspar thoman, Hans Heinrich spross, Hans grebel, Uoli blüwler, felix wirtz, Hanns Asper (der Maler, 1499—1571), Eustachius froschower[1]. — Es treten auf: Bauern (mit Vornamen bezeichnet), Teufel (benannt), Gesinde (mit Berufsbezeichnung), 12 Propheten, 12 Apostel, 2 Engel, Kriegsleute. — Zwei Frauenrollen im Spiel: bur grett und bur ann. — Ausser dem Knabenherold sind 4 Knabenrollen vorgeschrieben: 2 junge Teufel, Handbube und Tischbube.

Joseph. Hier ist wieder keine genaue Angabe zu machen, da ein Personenverzeichnis fehlt. Es werden zwischen 60—65 Personen aufgetreten sein. Es kommen ziemlich viele Knechte, Diener und Mägde vor bei Joseph, Potiphar, Potiphars Weib und Pharao. Pharao ist natürlich von einem Hofstaat umgeben. Einzelne Benennungen Rufs sind unklar. Es treten auf die Brüder Josephs (mit den biblischen Namen), Gesinde, Hofstaat Pharaos, Narr und Herold am Hofe Pharaos, Henker mit seiner Metze, und Volkstypen. — Es werden ungefähr 8 Frauenrollen gewesen sein (dabei die Tochter Jacobs, die vielleicht als Kinderrolle ging). — Ausser dem Knabenherold werden folgendes Kinderrollen gewesen sein: Beniamin, die Tochter Jacobs Dina, die 2 Söhne Josephs Ephraim und Manasse (letzterer stumme Rolle), Sohn eines Ägypters, Junger (wohl ein Bedienter der Brüder, im 1. Akt).

Passion. Personae Dramatis verzeichnet; es sind 94, darunter: 2 Knechte des Annas, 4 Diener des Caiaphas, 4 Kundschafter, 6 Gaumer, 2 Wächter, 2 gwardiknecht, 4 Schergen, 6 Kriegsknechte, 4 Juden aus der Schar, die Apostel, die Hohenpriester, 4 Priester des Tempels, 5 Marien, 2 Engel, verschiedene andere Knechte und Diener. Das Verzeichnis scheint also alle Rollen aufzuführen. — Es kommen 6 Frauenrollen vor. — Ausser dem Knabenherold ist keine Kinderrolle aufgeführt.

Tell. Das Personenverzeichnis zählt 35 Personen. Der Urnertell zählt 14 Personen (worunter 4 Herolde, Beschluss und Narr), dazu kommt noch der Sammelbegriff: Die Gemeynd. Ruf hat als Person auch einen Narren; er scheint diesen aber einfach vom Urnertell übernommen zu haben; denn er hat keine Sprechrolle und wird auch

[1] A D B, VIII, 148 f.: Christoph Froschauer, der bekannte Buchdrucker, starb 1564 kinderlos; sein Bruder Eustachius hatte zwei Söhne: Eustachius und Christoph.

nirgends erwähnt. Ob er die typische improvisierende Narrenfigur ist, die Spässe macht und eventuell auch für Ordnung sorgt, ist nicht zu entscheiden, aber kaum anzunehmen, da er in den anderen Spielen Rufs nie erwähnt wird. Es treten ausser den bekannten Gestalten auf: 12 Bauern (numeriert), 3 Schiffsknechte und 4 Knechte der beiden Vögte. — Ruf scheint im Verzeichnis eine Frauenrolle vergessen zu haben: die Landvögtin zu Sarnen sollte eine Köchin und eine Magd haben. Es finden sich dann 4 Frauenrollen. — Kinderrollen, ausser dem Knabenherold: die drei Kinder des Tell (es sprechen aber nur zwei, und davon das eine nur zwei Zeilen).

Adam und Eva. Das Spiel erfordert laut Personenverzeichnis 106 Personen. Diese Angabe scheint allerdings nicht vollständig zu sein; es kommen noch drei junge Teufel hinzu, deren Szenen im Druck erst hinten nachträglich hinzugefügt wurden. Dann tritt 3351—54 auch ein „Tachdecker" auf bei den Bauleuten, der nicht erwähnt ist im Verzeichnis. Ferner spricht im Hofstaat des Fürsten ein „Kemerling", der auch nicht aufgeführt ist. Im 5. Akt befinden sich beim Gastmahl des Fürsten Gäste, die auch nicht gezählt sind: „Erst gast redt in nammen allersammen der gesten". — Unter den Personen befinden sich: Engel, Teufel, Stamm Adams und Stamm Kains, Schlange, Tod, 2 Riesen, Gesinde, Hofstaat, Kriegsleute, Bauleute, 3 Spielleute. — Das Stück zählt ziemlich viele Frauenrollen: 30. — Kinderrollen werden ausser dem Knabenherold 11 gebraucht (4 kleine Engel, Lamechs Knabe, Küchenbube, 2 Kinder, 3 junge Teufel).

Wenig Personen brauchen E und T mit 30—35; H, W und J haben zwischen 60 und 70; P 94 und A ca. 115. Sehr gering sind die Frauenrollen in allen Spielen, mit Ausnahme von A, das 30 aufweist; E hat gar keine, die übrigen zwischen 4—9. Auch Kinderrollen finden sich meist wenige; nur A macht auch hier die Ausnahme mit 11; P hat gar keine; die übrigen weisen 1—6 auf. — Frauen und Kinder dramatisch zeichnen kann Ruf kaum. Für ihn liegen ja auch die Konflikte kaum auf erotischem Gebiet, oder sagen wir besser: im Eheleben; sondern, wo solche überhaupt vorhanden sind, sind es politische Überlegungen: Dinge, die sich damals eben nur zwischen Männern abspielten. Einzig Eva bekommt eine ausgesprochene Hauptrolle.

Die Bühne.

In der Mitte des 16. Jahrhunderts haben wir hauptsächlich zwei Bühnentypen grundsätzlich auseinanderzuhalten, wenn auch eine Reihe von abweichenden und Übergangsformen daneben erscheinen: die Simultanbühne und die Sukzessionsbühne[1]. Die Simultanbühne ist die Fortsetzung der mittelalterlichen Bühne; sie findet sich noch durch das ganze 16. Jahrhundert hindurch, vor allem im Süden Deutschlands, im Tirol und der Schweiz. Die verschiedenen Schauplätze befinden sich alle zu gleicher Zeit auf der Bühne; sie sind nebeneinander gelegt, und so bleiben alle immer sichtbar; das Spiel wickelt sich je nachdem auf dem einen oder dem anderen dieser Schauplätze ab; jeder Spieler hat seinen besonderen Standort, seinen Ort oder sein Haus. Diese Bühne benötigte einen grossen freien Platz; das Spiel wurde abgehalten auf dem Markt, auf dem Platz vor der Kirche oder einem sonstigen Platz. Die meisten volkstümlichen Dramen der Schweiz im 16. Jahrhundert benutzen diese Bühne.

Daneben gab es die Sukzessionsbühne, die immer mehr an Boden gewann. Hier wurde nur mit einem einzigen Raum gespielt, und dieser Raum musste nacheinander alle nötigen Schauplätze darstellen (wobei übrigens kaum szenische Ausstattung in Frage kam; es wurde jeweils durch den Text ersichtlich gemacht, wo man sich gerade befand). Nun wurde in einem Innenraum gespielt: Schulzimmer, Zunftlokal, Rathaus, Kirche, Privathaus. Die Bühne war zunächst noch auf drei Seiten offen, und hinten geschlossen durch Vorhänge und dazwischen gestellte Pfosten. So entstunden einzelne Zellen (Badezellenbühne!), in denen sich die nichtspielenden Personen befanden. (Die Zellen mussten auch etwa einen Innenraum vorstellen.) Damit haben wir die sog. Terenzbühne vor uns; diese Form wurde vom Schultheater übernommen. Das Schultheater wollte bewusst die Form der antiken Bühne wieder aufnehmen. Zusammenhang damit hat die Bühne des bürgerlichen Dramas, die stark humanistische Tendenzen aufgenommen hatte: die Meistersingerbühne.

[1] Vgl. Herrmann, Forschungen; Borcherdt, Renaissancestil des Theaters; Exp. Schmidt, Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas.

Borcherdt[1] glaubt die Entwicklung der Bühnenform darin zu sehen, dass er der Simultanbühne des Mittelalters die Reliefbühne der Renaissance gegenüberstellt (die ein längliches Rechteck einnimmt), auf welche später die Tiefenbühne des Barock folgt. Er glaubt, dass auch da, wo die alte mittelalterliche Bühne noch in der Renaissancezeit vorkommt, sie beeinflusst ist vom neuen Stilempfinden. Denn während früher die Bühnenorte rings um die vier Seiten des Schauplatzes verteilt waren, kommen nun Fälle vor, wo sie nur auf einer Seite des Platzes angeordnet waren, zum Teil mit und zum Teil sogar ohne Zwischenraum[2]. Die Kölner Laurentius-Aufführung von 1581 bietet ein Beispiel, wie die Simultanbühne immer mehr zur rechteckigen Bühne übergeht, die durch 13 Orte nach drei Seiten abgeschlossen ist, sodass die Aufstellung der Zuschauer sich nun auf eine Seite beschränkt. Von dieser Beeinflussung sind allerdings die Luzerner Osterspiele und das Frankfurter Passionsspiel[3] auszunehmen, die in ihrem Bühnenplan wesentlich konservativ blieben.

Konservativ blieb auch Ruf. Seine Spiele wurden wohl auf einer mittelalterlichen Bühne gespielt, auf der ausgesprochenen Marktbühne. Die Aufführungen fanden statt, wie die meisten in Zürich, auf dem Münsterhof, neben dem Fraumünster. Über die Art der Bühne im besonderen, die Aufstellung der Stände und Verteilung der Orte, wissen wir allerdings nichts. Sie muss, so gut es geht, aus den Texten selbst erschlossen werden. Für Rufs W hat Herrmann[4] einen Situationsplan rekonstruiert; er nimmt die typisch mittelalterliche Form an mit der Verteilung der Örter um den ganzen Spielplatz herum. Aus den Angaben Rufs selbst lässt sich nur wenig erschliessen[5].

Auf dem Spielplatz finden sich eine Reihe von *Örtern;* jede Hauptperson hat ihren eigenen Ort, öfters finden sich dabei noch die zu ihr gehörigen Nebenpersonen (Verwandte, Gesinde); in diesen Örtern wird gespielt, wenn die Handlung bei der betreffenden Person vor sich geht. In Luzern wird unterschieden zwischen Ort und Hof; Ort ist der Platz, wo gespielt wird, während Hof der Aufenthalt für Schauspieler ist, wenn sie nicht aufzutreten haben; stand und ort sind dabei gleichbedeutend. Für „ort" finden sich noch eine Reihe anderer Ausdrücke, besonders im mittelalterlichen Spiel: locus, castrum, palatium, pallas, mansio, habitatio, vielleicht auch sedes und

[1] a. a. O.
[2] Häne, Meinradspiel, S. 51, Anm. 1.
[3] Petersen, Aufführungen des Frankf. Passionsspieles.
[4] Forschungen, S. 482.
[5] zur Inszenierung vgl. Heinzel, Abhandlungen.

thronus[1]. Zum Teil sind diese Ausdrücke nicht ganz eindeutig, da sie auch den jeweiligen Standplatz des Spielers bezeichnen können (nicht seinen fest angewiesenen Ort). In deutschen Spielen finden sich folgende Bezeichnungen: stat, hof, burc, sess, ort, ende, stand, platz, sitz, hus, husslin (Bolz, Weltspiegel), scena (Meinradspiel; Stimmers Comedia; Zyrl, Joseph[2]), zelt (Salat, Verl. Sohn; Bolz, Weltspiegel), losament, gemach, hütte, kammer, örtli (Salat, Verl. Sohn[3]). Schauspieler, die keinen eigenen Hof haben und zu keiner anderen Gruppe gehören, suchen Unterkunft in irgend einem Hof, wo sie noch Platz finden, oder sonstwo auf dem Spielplatz[4]. Die Bühnenstände gehören meist einer ganz bestimmten Person (oder einer zusammengehörigen Gruppe von Personen), doch kamen daneben auch Örter vor, die neutral blieben und von verschiedenen Schauspielern für verschiedene Zwecke benutzt werden konnten, wobei sie jedesmal eigentlich wieder einen neuen „ort" darstellten; so findet sich die Bezeichnung „die gemeine burg". Ausser diesen neutralen Ständen gab es aber auch einen freien Platz auf der Bühne, wo keine Stände stunden. Dieser freie Platz konnte für alle möglichen Funktionen benutzt werden, die sich nicht gut in einem Ort darstellen liessen. Man nennt ihn: campus, circulus, medium ludi, kreis, proscenium, theatrum (Salat, Verl. Sohn), plan (Meinradspiel), platz (Salat, Verl. Sohn, V. 394, 2059[5]). Auch Ruf verwendet die Bezeichnung platz, allerdings nur einmal, W 3937/8: „Jetz zücht Vespasianus vff halben platz."

Wie die Örter dargestellt oder gebaut wurden, wird kaum eindeutig festzustellen sein. Besonders schwierig wird es bei den Innenszenen sein, zu entscheiden, ob wir es tatsächlich mit einem Gebäude irgendwelcher Art, oder nur mit einem markierten Raum zu tun haben. Für Kolmar sind die Orte wohl als leinene Zelte sich vorzustellen[6]. Was hier für Wickram gilt, besteht wohl auch für Martin Montanus, er verwendet ebenfalls Zelte zur Darstellung der Örter[7]. An anderen Aufführungen werden leichte, hölzerne Buden „wie Marktstände" aufgestellt worden sein[8]. Für die Darstellung des Frankfurter Passionsspieles wurden die Häuser aus erhöhten Holzdielen errichtet, die mit

[1] Heinzel, S. 28.
[2] Heinzel, 28 f.
[3] Bolte, Wickram, 6, S. LXXXV—VII.
[4] Brandstetter, Technik der Osterspiele, S. 9.
[5] Bolte, S. LXXXVII f.
[6] Bolte, S. XCV f.
[7] Spenle, Lebensdarstellung, S. 31 f.
[8] Mone, II, 123.

Pfahlwerk umgeben waren; ein Ausgang nach dem Spielfeld zu war offen gelassen[1].

Ruf verwendet sehr wenig bühnentechnische Bezeichnungen; für den Ort gebraucht er die Ausdrücke: ort und huss, wobei Haus immer ein (wirklich vorhandenes oder nur gedachtes) Gebäude bezeichnet.

W 3943: „Die hauptlüt zühend ieder an sin ort"

A 2608: „wir wend yetz gon an unser ort"

A 2326: Kain „Nimpt in (den Abel) by einem schenckel,
zücht in uff ein ort", worauf Adam 2367 fragt:
„Wen gseen ich dört ligen am ort?"

W 2843: „Jetz gond die dry jns huss" (bezeichnet deutlich den Standort der Propheten).

P verwendet sehr oft den Ausdruck huss:

B 5 b Jesus „Gadt mit sinẽ Jüngeren ins huss Simonis Leprosi", worauf eine deutliche Innenszene folgt.

B 5 b befiehlt Caiaphas dem Diener:

„Hab sorg wieds all har mögest bringen
Von stunden an in mines huss."

E 7 b „Yetz fürend jn die Juden zů dem Annas in sin huss".

J a, Pilatus: „Zum huss jn fürend wider yn."

Im folgenden möchte ich noch auf die mögliche *Inszenierung* der einzelnen Spiele Rufs etwas eingehen.

Hiob. Die dem Drucke beigegebenen Schnitte sind für eine Rekonstruktion der Aufführung nicht zu verwerten[2]. Der eigentliche Mittelpunkt war wohl der Misthaufen. Daneben war eine Halle von Jobs ältestem Sohn, in der ein Schmaus abgehalten wird; ebenfalls wird die Halle Jobs erwähnt. Ob wir es hier mit eigentlichen Innenräumen zu tun haben, ist unsicher; es kann auch einfach nur ein Tisch sich auf dem betreffenden Ort gefunden haben. Allerdings, wie die Zerstörung des Hauses der Kinder vor sich ging, ist nicht zu ersehen. Narhamer schreibt in seinem Hiob ein richtiges Haus vor: „Jtzt geht ieder Teuffel auff ein ort . . . vnd werffen das Haus ein" (B 4 b) „Jtzund reissen die Teuffel das Haus ein, so schreien die Kinder darin, kriechen vnden weg, der eine Knecht Amon springt forn aus dem Haus auffs Palast" (B 6 a) „ . . . sein haus (welches von Leinwadt kann zugericht werden, das mans mit einer Schnur in die höhe zihen kan) wider auffrichten" (E 6 a). — Die Frage, ob und wie weit Innenräume dargestellt wurden, ist nicht sicher zu klären. Für das Schuldrama werden Interieurszenen (mit der entsprechenden Dekoration) abzulehnen sein. „Der Innenraum wird einfach durch gesprochene Dekoration zum Ausdrucke gebracht wie jeder andere Ortswechsel auch[3]." Dass auf der volkstümlichen Bühne aber Innenräume vorgeführt wurden, steht fest; so schreibt z. B. Johannes Heros in seiner Tragedia der irrdisch pilgerer (1562) vor: „Erstlich sol auf dem platz, da man das spil zuhalten gedenckt, ein zellt auffgeschlagen werden und gerings mit teppichen umbhengt sein; hinder dem teppich stehe ein gerüstes pedt[4]."

[1] Petersen, S. 120.
[2] Herrmann, S. 465.
[3] Exp. Schmidt, S. 150, 153, 154.
[4] Bolte, 6, S. LXXVIII.

Öfters werden auch Türen verlangt. Innenszenen hatte sicher auch das Einsiedler Meinradspiel[1]. — An Orten benötigt das Hiobspiel ferner noch: Ort des Küchenpersonals, der Brüder und Schwestern, der vier Knechte und der Viehhabe Jobs, der Freunde, der Kriegsleute (zwei Truppen), Gottes. Dieser letztere muss sichtbar gewesen sein, da Satan mit ihm spricht. (In anderen Spielen ertönte in solchen Fällen die Stimme Gottes einfach aus dem Hintergrund: Greffs Abraham, Baumgarts Juditium II, 1[2].) Endlich haben auch die Teufel ihren Ort; ob sie schon eine eigentliche Hölle besitzen, ist nicht zu ersehen, auf jeden Fall ist sie nirgends auch nur angedeutet.

Etter Heini. (Eine Aufführung ist nicht bezeugt.) Die Orte sind hier ganz farblos und unbestimmt gehalten. Es kommen sehr viele Wegpartien vor, sodass sicher ein freier neutraler Mittelplatz anzunehmen ist, der dann wohl als Landsgemeindeplatz diente. Die Hölle wird verwendet. Daneben sind zu denken: Ort der sieben Weisen, Ort des Volkes, Ort Eckarts, Ort Ammanns und Ort Heinis. Die meisten Dialoge haben sich aber wohl kaum in den Örtern abgespielt, sondern auf dem freien Platz. Dieser scheint hier sehr stark benützt worden zu sein, konnte es natürlich auch, da bestimmte Lokalitäten nicht verlangt werden, und der Raum im Etter Heini überhaupt fast keine Rolle spielt.

Weingarten. Herrmann hat einen Situationsplan dazu rekonstruiert[3]. In der Mitte befindet sich der Weingarten. Darin muss ein Arbeitsplatz und ein Tisch zum Schmaus gewesen sein. Der Vater gibt eine Schilderung von ihm, V. 289 ff. Im Garten war ein Turm gebaut, der offenbar als Umkleideraum diente; er wird sogar von Satan benutzt, bevor er noch Beziehungen zu den Lehensleuten angeknüpft hat: „Sathan gat jnn thurn vnd legtt sich anderst an“ (S. 188); ebenso müssen die Rebleute nach der Empörung gegen den Vater im Turm ihre geistliche Kleidung anziehen: „Jetz sond sy all jnn thurn gon vnd die kutten anlegen“ (1949) — Im Zaune befindet sich eine Öffnung, eine Tür; diese wird bewacht vom Satan und dem Koch: „Hanns Olt, nun gang du zů der thür!“ (1943). — Um den Weinberg herum befand sich ein freier Platz. Auf ihn ziehen z. B die Kriegsleute auf. Auf den vier Seiten befanden sich die Orte. Herrmann nimmt auf der einen Seite den Himmel (mit Vater, Sohn und Engeln) an und entsprechend auf der anderen Seite die Hölle (so war die übliche Aufstellung an den mittelalterlichen Spielen; auch in Luzern; vgl. Renwart Cysats Plan von 1583). Auf den beiden anderen Seiten wurden folgende Orte aufgestellt: Moses und Aaron, Batt und Carli, Propheten, Apostel, Markt, Landsknechte und Büchsenschützen, Kriegsleute des Vespasian, Kriegsleute des Titus, Nachbar, Baumeister und Handbube[4].

Joseph. Als Hauptorte, die am weitesten voneinander entfernt sein müssen, haben wir hier den Ort Jacobs und den Ort Josephs in Ägypten. Neben diesem letzteren müssen sich der Ort Potiphars und der Ort Pharaos befunden haben. Es hat auch in diesem Spiel einen freien Platz gegeben, der öfters zur Aufführung benutzt wurde; es spielen sich nämlich einzelne Szenen auf dem Weg ab. In der Nähe von Jacobs Ort muss der Ort der Brüder sein, auf dem sie ihren Schmaus abhalten, und in dessen Nähe der Brunnen liegt. Wie der Brunnen dargestellt wurde, kann

[1] Vgl. Häne, S. 55—58.
[2] Exp. Schmidt, S. 137 f.
[3] Forschungen, S. 482.
[4] Dem Hausknecht möchte ich lieber keinen eigenen Ort anweisen; er scheint am Anfang eher im Weingarten als dessen Aufsicht zu sein.

ich nicht sagen; vielleicht eine Vertiefung im Boden oder ein Fass. (Vorrichtungen, die es ermöglichten, einen Spieler ungesehen oder verschwinden zu lassen, gab es sicher schon im mittelalterlichen Spiel[1].) Es wird von seiner Lage nur gesagt (B 4 a):

„So werffend jn doch inn galgbrunnen,
der veer lyt in dem vâld da unnen."

Orte, die als blosse Standorte dienten, und von denen die Personen hergeholt wurden oder kamen, sind anzunehmen für die Kaufleute, die Priester, die Volkstypen (Gaukler, Bauern, Ägypter und Sohn, Edelmann; es waren wohl alle zusammen in einem Ort). Erwähnt wird ferner der Markt, der aber kaum ein eigener Ort war, sondern am ehesten der freie Platz vor dem Stand Potiphars. Der Platz, auf dem der Truchsess gehängt wird, wird der freie Platz in der Mitte gewesen sein. Im weiteren wird ein Turm angeführt, der als Gefängnis diente; die Brüder Josephs werden darein gelegt: „leggend sy bald in thurn hinin" und dann die Anweisung: „darnach nimpt man sy wider vss dem thurn". Im Turm selbst spielte sich keine Szene ab; seine Beschaffenheit ist nicht ersichtlich; auch das Meinradspiel verwendete einen solchen Turm als Gefängnis[2]. Bei anderen Spielen muss im Turm eine Szene zur Darstellung gelangen, so im Luzerner Heiligkreuzspiel; hier wird der Turm bloss durch eine Umfriedung markiert[2]. — Wenigstens mit einer eigentlichen Innenszene haben wir es wohl zu tun: Sephira und Joseph. Potiphar scheint vor seinem Hause sich zu befinden, er hört das Geschrei seiner Frau und befiehlt:

„Louff hin, bûb, klopff mir an der thür,
heiss mir die knecht bald kon herfür" (E 2 b).

Türen werden öfters erwähnt; auch das Klopfen an der Türe. Ob wir es mit richtigen oder nur „gesprochenen" Türen zu tun haben, ist nicht ersichtlich. Bolte vermutet, es seien in der Regel Vorhänge gewesen[3]. Sofern richtige Türen waren, mussten diese so beschaffen sein, dass die Innenszene trotzdem allen Zuschauern sichtbar war. Der Blick ins Innere musste frei bleiben. In Luzern wird z. B. vom Gefängnis Johannes des Täufers verlangt: „Die Tür soll oben her offen sein vnd wyte sprentzel" haben[3]. Das Klopfen an der Türe wird auch im Meinradspiel verlangt.

Passion. Die Inszenierung wird sich wohl kaum viel von einer mittelalterlichen Passionsaufführung unterschieden haben. Ausser dem Plan für das Luzerner Osterspiel vergleiche man auch die bedeutend einfacheren Inszenierungen (die für uns als Vergleich weit eher in Betracht kommen als die prunkvolle und sehr kostspielige Luzerner Aufführung) des Donaueschinger Passionsspieles (der Plan ist später als die Hdsr.[4]) und von Vigil Rabers Passion, der als Regisseur auch selbst einen Bühnenplan skizzierte[5]. In der Passion zu Stolberg im Harz (1457) wurden fünf Burgen auf dem Marktplatz aufgestellt: die Synagoge, Ort des Herodes, des Pilatus, des Annas, und Engelsburg (Paradies[6]).

Für Ruf sind jedenfalls anzunehmen: das Haus des Caiaphas (in dem die Beratungen der Hohenpriester stattfinden): „Yetz fürēd des Caiaphas knecht Christum in Caiaphas huss", Petrus bleibt im „hof" stehen, d. h. auf dem Platz vor dem Hause; das Haus des Annas: „Yetz fürend jn die Juden zû dem Annas in sin huss";

[1] Heinzel, S. 31.
[2] Häne, S. 58.
[3] 6, S. LXXXVIII; Häne, S. 55, Anm. 3, und S. 57, 3.
[4] Mone, II, 156.
[5] Pichler, Drama in Tirol, S. 63.
[6] Creizenach[1] I, 217.

das Haus des Pilatus, das als Rathaus bezeichnet wird: „Caiaphas redt zů den Priesteren vnd alten svolchs vor dem Radthuss", und Pilatus befiehlt: „Zum huss jn fůrend wider yn"; das Haus des Herodes (in dem aber nicht gespielt wird); das Haus Simons des Aussätzigen: „Gadt mit sinẽ Jüngeren ins huss Simonis Leprosi" „Maria Magdalena kumpt .... in das huss Simonis Leprosi." Wir haben es hier mit eigentlichen Häusern zu tun. Mit Ausnahme von einem wird in allen anderen wirklich gespielt; es handelt sich also um (wirkliche oder nur gedachte) Innenszenen. Mone nimmt für das Donaueschinger Spiel an, dass die Häuser nur aus vier Pfosten mit einem Dach bestanden hätten, sodass man ungehindert von allen Seiten hineinsehen konnte[1]. Meist wurde das Haus und der freie Platz davor in eine Szene einbezogen zum Spielen (so bei Pilatus und den Juden auf dem Platz vor seinem Haus, etc.). Dass wir es mit Innenszenen zu tun haben, beweisen folgende Angaben: „Gadt mit sinẽ Jüngeren ins huss Simonis Leprosi, setzt sich zum tisch" und „Maria Magdalena kumpt mit kôstlicher salb in das huss Simonis Leprosi, salbet Christo sin houpt"; hier ist ein typisches Interieur, sogar ein Tisch ist vorhanden. Vor dem Hause des Annas findet sich eine Beschliesserin (nach der Bibel); es muss sich also wohl um ein einigermassen angedeutetes Gebäude handeln; ebenso bei Caiaphas, wo von einer Türe die Rede ist: „Petrus gat zů der thür vss schlichen" „Der Grichtsknecht redt zum gmeinen volck vor der thür". Dass wir es auch bei Herodes mit einem Interieur zu tun haben, auf dem allerdings nicht gespielt wird (die Szene wird vor seinem Hause dargestellt), ergibt sich aus den Anweisungen: der Kämmerling „Gadt hinweg", um dem Herodes die Ankunft Christi zu melden, und „Min Herr der Küng kumpt schon heruss"; doch muss das Innere des Hauses sichtbar sein, denn es heisst: „Judas gsicht den Küng komen". Bei Pilatus ist die Gegenüberstellung seines Hauses und des Platzes davor sehr deutlich; Caiaphas sagt zu den Juden vor dem Haus des Pilatus:

„Hie wend wir fůren vnser klag,
Da vor der thür, jr lieben fründ", und:
„Schouwt vnser vogt vnd herr Pilatus
Selb bringt er jn vnd fůrt jn hruss"; Pilatus befiehlt dann:
„Zum huss jn fůrend wider yn,
. . . .
Allein ich mit jm reden wil;" es folgt darauf ein Gespräch zwischen Pilatus und Jesus im Hause, doch müssen sie auch den andern sicht- und hörbar bleiben.

Erwähnt ist auch der Ort des Abendmahles. Ob wir es hier mit einer wirklichen Innenszene zu tun haben, ist nicht klar. Der Hausvater erklärt den Aposteln nur: „Das ist der sal darzů gemacht." Im Luzerner Osterspiel wird ausdrücklich vorgeschrieben (im Gegensatz zu den anderen Mählern): „Demnach das Lezt Nachtmal, das würdt aber vor vssen am platz gehalten[2]." Weitere Orte sind: der Tempel (wohl ein Gebäude, in dem aber gesprochen wird: „Judas gadt in Tempel" zu den vier Priestern), Ölberg, Golgatha (die Kreuze), in der Nähe muss auch das Grab Christi sein, der Ort der Frauen, der Ort der Jünger (der aber nur in der Auferstehungsszene zum Spielort wird, sonst ist er blosser Standort), der Ort der Kriegsleute (wohl blosser Standort). Nur als Standorte dienen die Örter der Hohen-

[1] II, 158.
[2] Häne, Meinradspiel, S. 56.

priester, der Gaumer und Wächter. Wir haben gesehen, dass ausser den Häusern als Spielplätzen der freie Platz zwischen diesen Häusern auch in ausgiebiger Weise dazu benutzt wurde; sehr oft werden auch Szenen oder Monologe auf dem Wege von einem Ort zum andern abgewickelt. Auf dem freien Platze stand wohl auch die zur Geisselung Christi benützte Säule („bindend jn an ein sul"). Möglicherweise erhängte sich auch Judas an dieser Säule.

Adam und Heva. Da einzelne Orte nur am 1., andere nur am 2. Tag gebraucht wurden, haben wir hier vielleicht eine Bedeutungsveränderung der Orte vom einen Tag zum nächsten. Solche Wechsel wurden auch in Luzern vollzogen. Wechsel von Bühnenständen am gleichen Tage ist äusserst selten, bezeugt z. B. von Salats Verl. Sohn (510: „Nun kompt die rüstung der andern landschaft"). Himmel (mit Gott und den Engeln) und Hölle kommen an beiden Tagen vor. Das Paradies ist schön gerüstet (in Luzern ist es von „Tannlinen" umgeben; Dekoration mit Grünem kam öfters vor zur Darstellung von Gärten und Wäldern). Ort von Adam und Eva. Es wird „das Feld" erwähnt, womit wohl der freie Bühnenplatz gemeint ist, der auch in A eine grosse Rolle spielt. Am 2. Tag sind vor allem die zwei Hauptorte der Sippe Adams und der Sippe Kains zu unterscheiden. Die letzteren bauen eine Stadt („Yetz buwend sy die statt[1]"). Daneben werden noch eine Reihe weiterer Orte gebraucht, zum Teil nur als Standorte, da viele Szenen sich auf dem offenen Platz abspielen: Ort Lemechs; vielleicht haben die Patriarchen jeder seinen besonderen Ort, oder dann wenigstens Noah und seine Familie; gemeinsames Grab für die Patriarchen; Ort der zwei Freunde, der zwei Basen, der zwei Riesen, der zwei Biedermänner; Ort des Fürsten mit seinem Hofstaat und der Kriegsleute (das Mahl wird dann in der Stadt Hanoch abgehalten, wohin man in einem grossen Zuge marschiert); Ort der guten Familie. Es können aber sehr gut mehrere Personen an einem Orte beieinander sein. Während des Mahles wird die Arche gebaut („machend die arch"), wohl auf dem freien Platz. Vielleicht war auch eine besondere Küche da, oder dann wenigstens der Ort für das Küchenpersonal; Alexander Seitz schreibt für seine Tragedi vom grossen abentmal (1540) eine eigene Küche vor: „Item uff der einen seiten der brucken sol uffgericht sein ein kuchin, uff der anderen ein helde (= Laube), darunder die hochzeit und mal gehalten werde[2]".

Öfters wird bei Ruf die *Hölle* als Ort erwähnt (E, W, A). Sie dient allerdings nie zu einer Innenszene; die Teufel kommen immer aus ihr heraus und beraten sich auf dem Platz vor der Hölle. Für gewöhnlich ist sie geschlossen; der Bote klopft an die Höllentür und ruft „thuond uff die thür" (E 381) „thuond uff dhell" (E 2577) „thünd vff die thuir" (W 1107) „thuond uff dhellthür" (A 1036). Auf dieses hin eilen die Teufel aus der Hölle; nach der Beratung rennen sie dahin zurück; sie rüsten sich für ihre Unternehmungen, d. h. sie holen etwa ihre Blasbälge. In E scheint sich Satan auch in der Hölle als Bruder anzuziehen (in W besorgt er das Umziehen als Bauer ausdrücklich im Turm). Die Höllenöffnung muss so sein, dass sie auch

[1] Bauen auf der Bühne wird öfters verlangt. So wird im Meinradspiel während des Spieles das Häuschen auf dem Etzel und die Kapelle Meinrads gebaut. Häne, S. 56 f.

[2] Bolte, 6, S. LXXVIII.

mit Handkarren heraus und hinein fahren können (in W). Wir haben es hier sicher nicht mit einer gewöhnlichen Türe zu tun, sondern mit dem aus mittelalterlichen Spielen bekannten Höllenrachen, wie aus einer Zeichnung in der W-Hdsr. hervorgeht[1]. Die erste Erwähnung dieses Höllenrachens (Drachenmaul) haben wir aus Vienne, 1400, wo seine Kosten aufgeführt werden[2]. Rudwin glaubt, in diesem Untier-Rachen eine Anspielung auf den Behemoth zu sehen[3]. Auch in Luzern haben wir das „Höllenmul[4]“; es war zwischen zwei Pfosten beweglich befestigt zum Hinaufziehen und Herunterlassen, bestehend aus Tuch (laut einer Rechnung: 40 Ellen), auf welches das Fratzengesicht recht greulich gemalt wurde. Für das Frankfurter Passionsspiel ist kaum ein so grosser Aufbau anzunehmen; es genügte wohl eine einfache Grube[5]. Das Einsiedler Meinradspiel scheint Rufs Hölle übernommen zu haben, mit der Erweiterung, dass in der Hölle Feuer entzündet wurde. Das war vielleicht schon im Zürcher Reichen Mann und armen Lazarus der Fall, wenn wir den Text, den der reiche Mann aus der Hölle heraus (594 „Yetz gadt die Hell vf“) spricht, so auffassen dürfen: „Schouw zů, wie brünt es alles samen,“ 598. Eine sichere Anweisung aber gibt Johannes Heros in seiner Tragedia der irrdisch pilgerer (1562): „Hinder dem schönen zellt sol die hell sein aufs grewlichst zugericht, darinn die geister auff laittern über das fewer auff und absteygen und mit den ketten klappern[6].“ Ebenso ist für das Luzerner Osterspiel vorgeschrieben, dass in der Hölle Bänke sein sollen und ein besonderer Platz um Feuer anzumachen[7]. Im Luzerner Antichrist (1549) fahren die Teufel den Antichristen auf einem Wagen zur Hölle; beim Näherkommen befiehlt Astarath dem Satan, den Höllenschlund aufzumachen; dabei wird ein Feuer in der Hölle sichtbar. Im Weltspiegel des Val. Bolz (V. 2751): „Jetz tragendts in dhell; da fachts an donnern, plitzgen, helschfür brennen.“ Bei einer 1566 in Winterthur gespielten „urstendt Jesu Christi“ lautet der Bericht: „ist wol von statt gangen, anderst die tüfel hend die hell mit dem bulfer anzündt; ist deshalb wol gangen, ist niemans nüt gschechen. Es ist glück darbi gsin. Es ist ein fässli halb vol bulfer auch in der hell gsin, ist aber kein für drin kumen; es werind sunst vil lüten gschendt worden[8].“

[1] Herrmann nimmt sie für theaterecht an.
[2] Creizenach[1] I, 247.
[3] Rudwin, Teufel, S. 79.
[4] Brandstetter, Technik, S. 6; Bühnenrodel, 31, S. 264.
[5] Petersen, S. 114 f.
[6] Bolte, 6, S. LXXVIII.
[7] Brandstetter, Luzerner Bühnenrodel, 31, S. 264.
[8] Bächtold, S. 259.

Die Aufführung des *Tell* habe ich bis jetzt unberücksichtigt gelassen; doch fällt sie aus dem Rahmen der übrigen heraus. Der Titel bezeugt für die Darstellung: „gespilt am nüwen Jarstag von einer loblichen vñ jungē burgerschafft". Das bedeutet: die Aufführung kann nicht im Freien abgehalten worden sein, sondern zur Neujahrszeit hatte man dazu sicher ein Lokal benötigt. Zudem treten hier Knaben (Schüler) als Spieler auf; der Epilog soll dem Rat:

„ . . . . vom Wilhelm Thellen,
Von knaben all vnd sinen gsellen
. . . .
Glück wünschen zů jr allen eeren
. . . .
Zů eim glückhafften sålgen jar
Von üweren kinden, burgers knaben."

Der Tell unterscheidet sich also von den anderen Dramen Rufs durch die Darstellung in geschlossenem Raum und die Aufführung durch Knaben. Damit tritt er auf den Boden des Schuldramas, und dessen Gesetze werden sicherlich teilweise auch auf ihn Anwendung finden können. Auf jeden Fall, was die Inszenierung anbetrifft. „Die Menschen selbst und ihre Worte müssen die fehlende Dekoration ersetzen[1]." Wie die Anlage des Raumes und wie die Bühne beschaffen war, lässt sich für den Tell nicht feststellen, doch werden wir eine möglichst einfache Darstellung annehmen müssen. Ob eine Sukzessionsbühne oder eine Bühne mit nur wenig Örtern verwendet wurde, lässt sich nicht entscheiden. Auf jeden Fall könnte der Tell aber mit ganz wenig Örtern dargestellt werden, da er vor allem einen freien neutralen Platz benötigt, der dann für die Landsgemeinde, für die Szene mit dem Gesslerhut und Apfelschuss und für das Rütli dienen kann, ev. auch für die Hohle Gasse. Daneben braucht es blosse Standplätze für den Vogt, Tell, die Eidgenossen. Einzig der Ort von Tells Frau mit Kindern wird verlangt (er kann auf einer Schulbühne sich in einer Eckenzelle befunden haben). Ferner das Schloss zu Sarnen. Wie aber im einzelnen die Inszenierung war, wie die Seefahrt dargestellt wurde mit dem Tellensprung, wie die Erstürmung des Sarnerschlosses vor sich ging, darüber ist nichts zu erkennen, besonders wenn wir eine Aufführung in geschlossenem Raum annehmen müssen. Wir werden es hier wohl meist mit nur gesprochener Szenerie und Dekoration zu tun haben. Viele Anweisungen zeigen zudem noch sehr deutlich den rein epischen Charakter (wie er noch stärker im alten Urnerspiel zu-

[1] Exp. Schmidt, S. 140.

tage trat. Für dieses müssen wir vielleicht eine richtige Seefahrt annehmen[1]).

Das hölzerne Bühnengerüst, auf welchem gespielt wurde und auf welchem die Stände errichtet waren, heisst[2]: machina, geruste, hutte, pün, palatium, palast (Narhamer, Hiob). Im 16. Jahrhundert setzt sich dafür der Ausdruck *brücke* durch (er kommt auch im Augsburger Passionsspiel 1316 vor, wo er wohl Terrasse eines Hauses bedeutet[3]); so schreibt Alexander Seitz in seiner Tragödie vom Abendmahl vor: „wann sie kommen zů der brucken, so solle ein jede part ziehen an ir verordnete statt und warten, bis sie wider durch den trummeter uff der bruck berůffen wirt[4].“ In der hdsr Zürcher Auferstehung (fol. 30): „Yz zeucht das klein spil ab der brüge“. In Luzern versteht man unter brücke sowohl das Bühnen- als auch das Zuschauergerüste; auch mit pallast konnte die Zuschauertribüne gemeint sein[5]. Später verstand man unter brücke sowohl das Bühnengerüst als auch den Balkon an der Hinterwand[6].

Ruf verwendet den Ausdruck „brügi“: „solttend wir vff die bruigi kon“ (W 208); am Schlusse des Joseph (L 6 b): „Yetz gadt Joseph vff die brüge“, d. h. er geht offenbar aus seinem Stand hinaus und stellt sich allein mitten auf den Platz, um dort das Schlussgebet zu sprechen; P (B 3 a): „Diewyl sy singend gadt Christus vm̃ vff der brügi mit sinen Jüngeren“ und zu Beginn des 2. Tages (H a): „Caiaphas sol yetz vff der brügi vmbgon“; in A, 2076, wie Kains Opfer von Gott nicht angenommen wird, gerät er in Zorn und „Wirfft die garb in die brüge usshin“; die Spielleute in A 5699: „Yetz blaasend sy das mal uss durch die statt und zring umb uff der brüge“. Ruf scheint den Ausdruck brüge oft auch nur für den eigentlichen freien Spielplatz der Mitte zu gebrauchen, so in A 5551: „Wie bald Mathusalah ze grab ist tragen, sol der statthalter, trugsäss und der hofmeister des fürsten mit einanderen härfür gon uff die brüge“ und A 6117 von den Kriegsleuten „Yetz zühend sy uff die brüge“. A bringt im Epilog auch den Dank an die Stadtväter (6367 ff.):

„üch sol ich dancken aller eeren
. . . .
umb die brüge und anders gbüw“,

wobei brüge wohl das Bühnengerüst bezeichnet, das ander gbüw aber

[1] Hermann, S. 89.
[2] Vgl. Heinzel, 25; Bolte, 6, S. LXXXV.
[3] Heinzel, 29.
[4] Bolte, 6, S. LXXVIII.
[5] Exp. Schmidt, S. 58.
[6] Heinzel, 30.

entweder die Zuschauertribüne oder dann das Material für Kains Stadt und die Arche Noahs.

Um Unglücksfälle zu vermeiden, die des öfteren durch den Einsturz des Bühnengerüstes vorkamen, wurde dieses im allgemeinen ziemlich niedrig gebaut. So war es für das Luzerner Osterspiel 1597 nur ein Schuh hoch[1]. Etwas höher war es bei einer Aufführung in Dortmund 1544: „die hogede daruf gespilt wort, was nicht hoger, als einem manne an die borst und als eine halve wijnkope hoge[2]." Besonders das Schuldrama verwandte meist nur mässig hohe Bühnen. Stehende Bühnen, die nicht für jede Aufführung wieder neu errichtet werden mussten, kamen ziemlich spät auf; eine solche scheint zuerst in Brüssel 1447/48 gebaut worden zu sein[3]. Damit haben wir dann den Übergang zum eigentlichen festen Theatergebäude.

Die *Kosten* für öffentliche Aufführungen waren meist ziemlich hoch. Besonders in Luzern waren die Ausgaben sehr beträchtlich; sie wurden dort bestritten von der Stadt, der Bruderschaft, der sog. gemeinen Spielgesellschaft (die in Luzern ja als eigene „eingetragene" Gesellschaft fungierte, für die Aufführung der Osterspiele) und von den einzelnen Schauspielern[4]. Bühne und sonstige Bauereien, Kostüme und Requisiten mussten bezahlt werden. Dazu kamen die Ausgaben für die Bestellung von Polizei und Spielleuten (die oft aus anderen Orten geholt wurden). Den fremden Ehrengästen und den Spielleuten wurde Festwein ausgeschenkt und gewöhnlich ein Essen bezahlt. Bei grossen Aufführungen kamen noch die Ausgaben während der Proben dazu.

Die Aufführungen der Rufschen Spiele gingen wahrscheinlich zum Teil auf Stadtkosten, wenigstens finden sich Ausgaben in den Seckelamtsbüchern verzeichnet. So 1535 für den Hiob[5]: „100 Pfd. schanktend min herren beid ret denen, so den Joppen gespilt hand, an den kosten, so sie mit frömbden und sust gehept hand", 1538/39 (vermutlich für W[5]): „3 Pfd. sind hinder gsin an der ürten zum Saffran, als man allen frömbden, so am spil hie warent, geschenkt hat. 15 Pfd. 7 Sch. sind zum Rüden an der ürten hinder gsin, als man zwei mal unseren Eidgenossen und sunst allen frömbden, so hie an dem spil warent, geschenkt hat. 10 Sch. vom Linden- und Rennwegerthor zu wachen, als man das spil machet. 5 Sch. vom Thor am Nüwmerkt

[1] Häne, Meinradspiel, 61.
[2] Exp. Schmidt, 48.
[3] Heinzel, 26.
[4] Über die Höhe der Kosten vgl. Brandstetter, Regenz, S. 35 ff.
[5] Bächtold. Anm., 83.

zu wachen, do man das spil macht. 3 Pfd. 13 Sch. umb 13 eln tuoch us dem Salzhus zum spil am Münsterhof," 1544/45 für T[1]: „12 Pfd. den jungen knaben, so des Tällen spil gespilt haben, zu vereerung, erkennt ein Rat am 10. Jenner 1545" und 1549/50 für A[1]: „50 Pfd. vererung denen, so das spil gemacht. 9 Pfd. 10 Sch. verzert, als man unsern Eidgnossen von allen orten anfang des spils zum Rüden geschenkt." Die (Rufsche) Joseph-Aufführung in Schaffhausen 1597 „die 32 Pfd. 2 Sch. 1 H. kostete, ungerechnet Fleisch, Gebratenes, Korn und 5 Saum 14 Viertel Wein, in Summa 153 Pfd. 9 Sch., wozu noch 47 Pf. 12 Sch. dem Rabenwirt bei der Probe ausgezahlt werden mussten[2]."

Es scheint, dass ein Teil der Kosten in Zürich jeweils von den Aufführenden selbst bezahlt wurde. Doch hatten sie vermutlich das Recht, ein kleines Eintritts- oder Platzgeld zu erheben; Belege dafür habe ich allerdings nirgends gefunden, doch wurde es auch an anderen Orten so gehandhabt.

Ruf lässt den Epilog zu verschiedenen Malen den Stadtvätern den Dank aussprechen für ihre Unterstützung der Aufführung; so im Hiob (F 7 b): „Was wir üch battend, hand jr gethon,
Vil wyns geschenckt zů eer der welt,
Gmeinen kosten ouch mit barem gelt
Vssgerichtet, geschenckt hundert pfund",
womit der Eintrag im Seckelamtsbuch übereinstimmt.

A, 6366 ff.: „uff das, fromm, vest, ouch eersam herren!
üch sol ich dancken aller eeren
von wägen einr eerlichen burgerschafft
. . . .
umb die brüge und anders gbüw,
das ir erloubt uns diss spil hand
üch zeeren und dem vatterland,
darmit ir hand gross kosten ghan."

Der Prolog oder Epilog berichtet oft, dass das Spiel zu Ehren des Fürsten, des Rates, der Stadt gehalten wurde, z. B.:

W, 100 ff.: „dem höchsten gott vorab zů eeren,
zů lob vnd eer ouch vnser statt,
die ein lutprächten namen hatt,
zů nutz vnd lust eyr burgerschafft
wend wir . . . ein spil fuirhaltten."

[1] Bächtold, Anm., 84.
[2] Weller, Annalen, II, S. 294.

J, Ep. des 2. Tages:

„Vnd bättend üch gnädigen herren,
denen diss spil ist gmacht zun eeren,
Das hertz wöllind jr sähen an
vnd nüt für übel an vns han."

Gelegentlich wird ausdrücklich betont, dass man mit dem Spiel keine bösen Absichten hege und niemand damit beleidigen wolle. Es geschah dies zum Teil auch deswegen, weil zu den protestantischen Aufführungen auch Leute aus katholischen Orten kamen und umgekehrt (so bei den Luzerner Osterspielen). Diese Beteuerung findet sich schon im Zürcher Reichen Mann und armen Lazarus:

„Dann dises spil ist drumb nit gmacht,
Dass yemant werd darinn veracht" (915 f.).

Auch Ruf betont für seine Passion (A 7 b):

„Vnd ist nit gmacht zur tratzligkeit,
Sunder vil mee zur ergetzlichkeit."

T, 1973 ff.: „Wie es gemacht vnd ghalten ist,
Niemant zetratz vnd nit zeleidt,
Besonder alls mit bscheidenheit
Ist es erteilt, wol gsehen an."

A, 2840 ff.: „vor allem ist man zradt drin worden,
das man keim volck noch nation,
frömbd, heimisch, was uffs spil har ist kon,
gar nienen well kein unzucht hüt
mit worten im spil erzeigen nüt."

Sogar der unterhaltende Zweck der Spiele wird angedeutet; dass sie nicht nur zur Belehrung dienen, sondern auch zu blosser „lustbarkeit", am besten in T, 151 ff.:

„ . . . . von wägen
Der kurtzwyl, so ich dwarheit sägen,
Ist es gemacht, der Oberkeit
Zu frôud vnd aller lustbarkeit."

Meist aber wird nicht diese Seite betont, sondern die ausgesprochen pädagogische und sittlich-didaktische. Für Schulaufführungen kam etwa noch als wesentliches Moment hinzu, was Breitinger in seinen „Bedencken von Comoedien" (1624) als Vorteil rühmt: „Junge leuht ûbind in den Comoedien die gedechtnus, vberwindind vnnd legind ab die bâurische oder vnmânnische schamhafftigkeit, gewânnind sich an zierliche reden, werdind formiert in wâsenlicher Civilitet, vnd

also zůbereitet, dass sie etwan nachvolgender zeit nutzlich vnnd růhmlich kônnind gebraucht werden zů grôsserem“ (A 4 b).

Sonst aber wird immer der lehrhafte Charakter der Aufführungen in den Vordergrund gestellt; die Spiele sind die Darstellung eines Moralsatzes auf der Bühne, sie sind ein speculum, das anzeigt, wie man sich zu verhalten habe, sie sind letztlich nur eine dramatisierte Predigt[1]. Aber gerade darin lag ja das Ethos der ersten Hälfte des Jahrhunderts, darin lag die Kraft, die zur Reformation trieb. Darum ist die Wirkung der Spiele in jener Zeit auch so ungeheuer gross. Darum setzte sich auch Luther so intensiv für die Spiele ein, weil er in ihnen eine volkstümliche Predigt sah, die die reformatorische Lehre weit verbreitete. In diesem Sinne betont Samuel Apiarius in der Vorrede zum Druck des Goliath, 1555[2]: „Dann warlich redt jetz Gott mit uns uff mancherley wiss und helt uns syn heiligs wort für nit allein mit predigen, sonder auch mit trucken, mit schrifften, mit psalmen und geistlichen liedern und durch zierliche spil, mit wölchen die fürnemern geschichten auss H. schrifft gezogen eräferet, erfrischet und glych lebendig den lütten vor die ougen gestellet werden, das wir wol sagen mügen die wyssheyt Gottes rüeff und schryge uff der gassen.“ Auch Breitinger kann in seinen „Bedencken von Comoedien“ die Spiele in diesem Sinne durchaus gelten lassen; es „wirt in den Comoedien der Christen alles dahin gemeint vnd gerichtet, dass der welt die vntugendt erleidet, vnd tugend durch lebendigen anmůtigen augenschein geliebet werde“ (A 2 b). Ganz ähnlich drücken sich noch viele Spiele in ihren Vorreden oder Prologen aus (Sixt Birck, Susanna, V. 1315—18; Zürcher Susanna, V. 1996—2003; Joh. Leon, Kindermord zu Bethlehem, 1566, Prolog und Epilog; Martin Hayneccius, Hans Pfriem, Vorwort und Prolog; Rebhun, Susanna, Vorrede V. 24 ff., Beschluss V. 2006 ff.; Scharschmid, Comoedia von des Königschen Son, der kranck lag zu Capernaum, Vorrede; Appius und Virginia, Vorrede). Hans Salat schreibt sehr nett in der Vorrede zu seinem Verl. Sohn: „Darumb du leser, nimm das honig und nit das gift von minem schriben, so doch nüt bessers ist, dann ein gegenwurf dem menschen, sich selbs lernen erkennen und unser leben dadurch besseren. Gott wöll, dass dise handlung menchem zů heil und gůtem reichen werd, und sich an mir niemand ergere; wie dann ich das am

[1] Ganz ähnlich schreibt Aventin im Vorwort zu seiner Baierischen Chronik: „Denn in den alten Historien wie in einem Spiegel besieht ein jeglicher das Leben der andern und nimmt sich also vom andern ein Ebenbild, wird *ohne seinen Schaden* daran erinnert, was er tun oder lassen soll, was ihm übel oder wohl ansteht . . . .“ (Diederichs, Jena 1926; S. 7).

[2] Fluri, Aufführungen in Bern, S. 154.

höchsten beger in allen minen sachen: ein selige wolfart.“ Sogar Heinrich Julius von Braunschweig betont in seiner Susanna noch diese Absicht[1]: „Dieweil aber vor alters alle fürneme Tragoedien vnd Comoedien aus denen vrsachen geschrieben vnnd agieret worden sein, das dadurch den zusehern vnd zuhörern für die Augen, als im Spiegel die Tugent vnd Laster, den Tugenden zuvolgen, die Laster aber zu meiden, gestellet worden. Also ist auch diese Comoedia demselben löblichen gebrauch zuuolge, derhalben verfertiget vnd agieret worden, das man dadurch den jetzigen lauff vnd gebrauch der Welt gleich als in einem Spiegel möchte abmhalen, wie es dann numehr leider so weit komen, wie solchs die tegliche erfarung bezeugt, das solche verachtung vnd verkerung guter Lehr, eigen nutz, vngerechtigkeit, falsche Pratiken, verleumbden vnd Ehr abschneiden, Hurerey, Mein Eydt, vnd dergleichen, fast heuffig im schwange gehen, vnd schier gar vberhandt genomen haben.“

Auch Ruf betont ausdrücklich diesen reformatorischen Charakter des Spieles; seine Prologe und Epiloge geben die Gründe für die Aufführung des Spieles an und ziehen die Lehren.

W, 4203 f.: „on vrsach ist es nitt gemacht,
das ieder selb wol däncken kan.“

Wie die Bosheit auf der Welt immer mehr zugenommen habe

„Da sind die wysen verursacht,
das sy sömlich spil hand gemacht,
jnn fablen wyss die sälben dicht
vertackt vnd heimlich also bricht,
wie sich gezimtt, das sich der altt,
der jung vnd arm, der rych sich haltt.“ (W, 171 ff.)

Hauptsächlich zur Belehrung der Jugend sollen die Spiele dienen:

„Damit dkind Gottswort möchtind leeren
Verstan vnd bessrung nemmen drab,
Warumb doch Christus gelitten hab“ (P; A 8 b).

Um die Spiele zu rechtfertigen, wurde auch etwa auf ihre Geschichte und Entwicklung eingegangen und gezeigt, welche Rolle sie schon in der Antike gespielt hätten. Kurz tut es bereits schon Jörg Binder im Prolog zum Acolastus, V. 3 ff.; dann auch Zacharias Bletz[2], und ausführlicher Sixt Birck in seiner Susanna (V. 24—46), Hans von Rüte im Prolog zum Noe (1546; S. A 3 b). Auch Ruf verwendet dieses Mittel in den Prologen zum Weingarten und Joseph.

[1] ed. Holland, S. 166 f.
[2] Reuschel, Weltgerichtsspiele, 334.

Viele Spiele betonen ausdrücklich ihre ernste Gesinnung; sie wollen nichts mit Fastnachtsscherzen und leichtfertigen Szenen und komischen Einschiebseln zu tun haben. So Bullinger in der Lucretia:

„Der gstallt wir hie nit spilen wend,
Dann wir allein zucht vor vns hend
Vnd ist nüt hie, das schaden mag“ (13 ff.).

Zwar gibt auch Ruf diese Ermahnungen an seine Schauspieler, doch verschmäht er eingelegte derbe und komische Szenen durchaus nicht. Denn gerade diese Nebenszenen verursachten ja schliesslich einen grossen Teil des Interesses und dienten auf jeden Fall zur Erheiterung und Belustigung des Publikums. Ganz ähnlich verteidigt sich Hollonius in seinem Somnium vitae humanae, 1605, in der Nachrede[1]: „Zum dritten wird etlichen Melancholischen Storkôpffen vnd sawrtôpffen, der eingemischter schertz, vnd personae extra argumentum accersitae nicht gefallen. Etlichen zarten heilligen wird die bittere vnd verhassete warheit gråll in den ohren thun. Diesen solte man eine gute pritsche schlagen, jenne solte man ad Antyciras, oder weil zubefürchten, das jhre insania nullo Helleboro kônne aussgefûhret werden, in agrum Reatinum inter pecus Arcadicum religieren; . . sehen die scripta Comica an wie die Kuh das fenster.“

Bei den Humanisten standen die Fastnachtsspiele nicht sehr hoch im Ansehen und sie heben ausdrücklich in ihren Spielen den Unterschied zu jenen hervor. Hans Ackermann im Tobias[2]:

„DJss Spiel, ihr lieben Herren mein,
Last euch ein unterweisung sein
Und denckt darauff mit ernstem vleis
Und acht es vor kein Narrenweis!“

Und ebenso im Verl. Sohn[3]:

„Und *nur* gemacht zum Fastnachtspiel“.

Auch Rebhun in der Hochzeit zu Cana[4]:

„Wolt ia nicht stehn in disem wohn
Das darümb kumen die person
Zu halten nür ein Fassnachtspiel
Welchs in sich hab der possen viel“.

[1] ed. Spengler, Hallesche Neudrucke, S. 72.
[2] ed. Holstein, S. 66, V. 1641 ff.
[3] id., S. 71, V. 9.
[4] ed. Palm, S. 92, V. 5 ff.

Das Spiel.

Unter diesem Begriff fasse ich sowohl die eigentliche Technik des Spieles und Spielens, als auch die Notizen über Kostüm, Requisiten, Musik etc. zusammen.

Wie die Rollenverteilung und das Einstudieren vor sich ging, wie es mit den Proben und ähnlichen *Vorbereitungen* gehalten wurde, darüber haben wir aus Zürich, soviel ich sehe, keine Nachrichten. Wir sind auf Luzern angewiesen, aus dessen Rödeln und Büchern wir einen ziemlich lebendigen Einblick in diese Fragen bekommen[1]. Die gesamte Einstudierung übernimmt in Luzern der Regent; er hat auch bei der Aufführung selbst alles anzuordnen und fungiert als Souffleur. Unter Regenz verstund man in Luzern den „Inbegriff aller Tätigkeiten, die zur Vorbereitung und Aufführung eines Stückes gehören[2]". Wo der Dichter anwesend war, hatte er wohl auch die Rolle des Regenten oder Spielleiters übernommen; in Zürich heisst diese Stellung: actor, was unserem modernen Begriff Regisseur entspricht. Der actor wird oft im Spiel besonders erwähnt; so in Jacob Freys Triackersmann „regierer des Spils"; in der Strassburger Judith heisst es: „Die siben Personen, so von einer ehrlichen Gesellschaft die Comedia zu regieren und zu füren erwölt und aussgeschossen worden[3]"; in der Darstellerrolle von Rufs Weingarten steht an erster Stelle: „Actor M. Jacob rûff". Wir dürfen demnach wohl annehmen, dass Ruf in seinen in Zürich bezeugten Aufführungen (H, W, T, A) auch zugleich Spielleiter war. Als weiteren Beleg dürfen wir auch die den Drucken beigegebenen Schnitte verwenden[4]. Denn auf den Heroldsbildern treten zwei erwachsene Personen auf; Ruf hat nun aber nur einen erwachsenen Herold und neben diesem den Knabenherold. Zudem hat eine Person ein aufgeschlagenes Buch in der Hand; wir werden es hier also mit dem Souffleur, d. h. dem Spielleiter, zu tun haben. Es ist nun interessant, dass diese Person in den Herolds-

[1] Vgl. Brandstetter, Regenz, S. 28—32.
[2] Heinzel, 24.
[3] Speule, Lebensdarstellung, 34 f.
[4] Herrmann, 471 ff.

schnitten das gleiche Gesicht hat, ja sogar in den Federzeichnungen der W-Handschrift wiederholt sich dieses Gesicht, sodass wir wohl von Porträtähnlichkeit sprechen dürfen. Wir besitzen hier vielleicht ein Bildnis von Ruf.

Das Einstudieren erforderte viel Zeit und Mühe. Ruf erwähnt oft in seinen Prologen, man solle daran denken und deswegen aufmerksam zuhören. „Das wir ankerind ernst vnd flyss
Vff disen tag, in disem spyl,
Darzů zyt fordret, stund vnd wyl,
Kunst, arbeit, můy zů diser sach . . .“ sagt der Prolog des 2. Tages in P. — Jos Murer gibt in seiner Belagerung Babylons im Vorwort „Zum Låser“ eine Zeitangabe: „es hat ein ersam̃ burgerschafft zů Zürych . . . dises Spyl zů jren handen gnom̃en, vñ das selbig vff 6. wuchē geůbt“ (A b). Für das St. Moritzen- und St. Ursenspiel des Joh. Wagner (Solothurn 1581) wurde 10 Wochen gelernt[1].

Die *Schauspieler* heissen[2]: personen, gesellen, spieler, spielleute, gesellschaft, spielgenossen, agenten, actoren, Comedianten, gemeine Gesellschaft. In Luzern wird unterschieden zwischen Gesellschaft und gemeiner Gesellschaft, indem letzteres die Gesamtheit aller Schauspieler bezeichnet, ersteres nur die Personen, die in einem einzelnen Akt auftreten[3]. Oft kommen in einem Spiel auch mehrere Bezeichnungen zugleich vor. Die Bezeichnung der Schauspieler bei Ruf ist: gsellen, und davon abgeleitet für die Gesamtheit aller Spielenden: dgsellschafft. — Daneben spricht Ruf aber auch einfach nur von der „Burgerschafft“, die jetzt ein Spiel darbieten wolle.

Als Schauspieler haben Bürgersleute gespielt; es galt offenbar, wie auch in Luzern, als Ehre, bei den Aufführungen mitwirken zu dürfen. Ein Verzeichnis der Mitspielenden ist nur bei W erhalten. Für T ist ausdrücklich im Titel angegeben: gespielt von einer jungen Bürgerschaft, und der Epilog bringt den Neujahrswunsch dar im Namen der Spielenden: der Bürgerskinder. Bei den übrigen Spielen ist nur bemerkt: gespielt von einer Bürgerschaft. Die Darsteller waren immer männlichen Geschlechts[4]. Ruf lässt in verschiedenen Rollen Kinder

[1] Bächtold, 384.
[2] Heinzel, 18 f.
[3] Brandstetter, Regenz, 28.
[4] Das erste Zeugnis von Schauspielerinnen auf deutschem Gebiet haben wir aus Basel, wo Felix Platter von der Aufführung von Pantaleons Zachaeus berichtet (zw. 1540—50), dass hier die Töchter des Prof. Lepusculus mitgespielt hätten, und in der Susanna des Sixt Birck eine Merianin; daneben aber erzählt er selbst, dass er als Knabe eine Frauenrolle gespielt habe und wie ihm da die Kleider zu lang gewesen seien. Vgl. Mohr, Bolz, 100 ff.

auftreten. Kinder spielten damals öfters auf der Bühne mit, so vor allem in den Susannadramen. Auch im Luzerner Osterspiel sind Kinder dabei; die Rödel verlangen z. B.[1]: „Die Juden kinder by Moyse sond nit ellter dann 8 oder 9 Järig sin“ „Die kleinen 12 (Engel) von 9 Jn 10 Jar all glych“. Ruf braucht z. B. (vgl. Personenzahl) junge Teufel (W, A), kleine Engel (A), 3 Kinder Tells, 2 Knaben des Joseph, 2 Kinder (A). Stumm von diesen sind nur ein Kind des Tell und Manasse, der Sohn Josephs. — Manchmal versuchen die Dichter, die Kinder in ihrer Sprache sprechen zu lassen (Rebhun, Susanna). Nicht immer aber waren Kinder sehr beliebt; besonders die Meistersingerbühne scheint sie nicht gern gesehen zu haben. Adam Puschman erklärt im Vorwort zu seinem Joseph (1592): „Auch kann man einem deutschē Spiel leichtlich eine vngestalt zufügen, wenn man zu kleine oder grosse Personen zur Action gebrauchet, denn mit Kindern grosse vnd alte Personen zuuertretten, sonderlich in Tragediē, ist nichts werth, es gibt einen vnform . . In Lateinischen Comedien mag man wol Kinder gebrauchen zu einem exercitio, wenn ihre Praeceptores es mit jhnen anstellen. Aber in deutschen Spielen werden Kinder sehr geergert[2].“

Die Aufführung selbst sollte möglichst glanzvoll und prächtig gestaltet werden bei den volkstümlichen Dramen. Es wurde alles sorgfältig hergerüstet; man schaute auf bunte und mannigfaltige Kostüme, damit die Schaulust des Publikums befriedigt werde. Es wird oft betont, dass man in gewöhnlicher Kleidung nie den gleichen Erfolg hätte, und dass man deshalb sich gebührend ausstaffieren müsse. Auch Ruf lässt das einmal durchblicken, W, 205 ff.:

„jaa, wann man nun die ruistung bsicht,
aber darby nitt, was man spricht;
jch dörfft aber verwetten lon,
solttend wir vff die bruigi kon,
hettend vns nit anderst bekleidt,
dann wies ein ieder täglich treit:
der ietz die zierd thůt gantz vernichten,
wurd vns vmb dises ouch vsrichten.
kurtzumb nach art ieder person
můss man iedem syn ruistung lon
darmitt dsach gruntlich werd erkhennt.“

Auch Al. Seitz schreibt im grossen Abendmahl (1540) vor, um den pädagogischen Zweck zu erreichen „sol man dis spiel mit form-

[1] Brandstetter, Regenz, 29.
[2] Exp. Schmidt, 35 f.

lichem vnd lieblichem schawfalg zůrichten mit der rüstung vnd zůuor mit gschickten personen, einer jeden sprüch zůuerordnen nach gelegenheit des handels[1].“ Und ähnlich, nur abgeschwächt, meint Lasius bei seinem Weihnachtsspiel, V. 17 ff.:

„Dann ein ding mehr bewegen thut
In vnsern hertzen Sin und muth,
Wann wir, wie es pfleget zu gehn,
Die Personen für augen sehn,
Als wenn wir es nur hören schlecht,
Vnd können nichts verstehen recht.“

Es war im 16. Jahrhundert für öffentliche Aufführungen eine feste Sitte, dass alle Schauspieler geordnet in einer Prozession zur Bühne zogen und sich dort in ihre Orte verteilten. Dann begann der Prolog zu sprechen und darauf setzte das Spiel ein. Obwohl es für Ruf nicht belegt ist, dürfen wir doch auch für seine Spiele annehmen, dass es so gemacht wurde. Aus dem Elsass haben wir Belege, so Seitz im Vorwort zum Abendmahl[2]: „Zůvor soll man sich anfänglich darinn befleissen ainer lustigen und lieblichen procession und aller rüstung etc. Also sol sich das gantz spiele versamlen in einem hause nicht zů nahe dem platze und in der procession uff den platz oder bruck gehn: zům ersten die zwen herolt in einer farb in bekleidung, wie sich gebürt, uff sie die spielleut, . . . darnach die apostelen . . . Darnach die reütersrot, Julianus und Trajanus in keyserlicher zierung, und sol ir jedem ein bloss schwert vorgefürt werden. Julianus sol zů ross bey ihm haben Sergium, den verleugneten münch, den Gnatonem, ein narren etc.; item Trajanus sol bey im haben sein cantzler den Davum, und sie beyd mehr reysig knecht . . .“. War das Spiel zu Ende, ging man wieder in die Stände, während der Epilog das Wort ergriff. Manchmal erfolgte auch zum Schlusse wieder eine Prozession. Narhamer gibt in seinem Hiob die Anweisung (F 8 a): „Nun zihen sie dahin, gehen also alle Person wider in die ordnung, auff zweie seiten geteilet, kompt der Epilogus“, und die hdsr Zürcher Auferstehung schreibt zum Schlusse vor: „Nun sprechend sy all Amen vnd stond vff, Setzend sich danach wider nider biss man die bschlussred sprochen hat. Epilogy“ (der Epilog des Spieles fehlt).

Für das Auftreten einer Person wird meist die Bezeichnung „Jetz kumpt“ gebraucht. Werden Personen gebraucht, so kommen sie gerade zufällig, oder man geht rasch zu ihnen hin, oder lässt sie durch Diener

[1] Bolte, Seitz.
[2] Bolte, 6, S. LXXVII.

oder Boten holen; dabei sind sie dann natürlich immer zur Stelle und kommen rasch, oft beinahe ohne Pause; manchmal entwickelt sich ein kurzes Gespräch, indem der Diener den Betreffenden erklärt, sie sollen kommen, oder dann ist hier nur eine stumme, pantomimische Handlung; Ruf verwendet beides. Die Bezeichnungen dafür sind: „Der knecht ladt die fründ“ (H), „Jetz gat der sun zun propheten, reicht sy“ (W 2017), „Jn dem gat der sun vmbd botten“ (W 2801), „Jetz holt Joseph sinen vatter“ (J), „Yetz büt er jnen heimlich in radt“ (A; stumm). Potiphar verlangt einmal: „heiss mir die knecht bald kon herfür“ und fährt schon in der nächsten Zeile zu den Knechten gewendet weiter: „sagend jr . . .“. Oder wie der Diener Pharaos alle übrigen Diener und Priester holen soll, meint der Diener:

„Gnediger küng, es sol bald gschen,
dann es hat sich grad ongfert gen,
dass der merteil zů diser stund
Hie sind . . .“.

Ähnlich noch an mehreren Stellen. Es war ganz selbstverständlich, schon in den mittelalterlichen Spielen und ebenso in denen des 16. Jahrhunderts, dass man Spieler auf- oder abtreten liess, je nachdem man sie benötigte oder nicht. Eine Motivierung, warum der Betreffende gerade kommt, wird höchst selten versucht und missglückt dann gewöhnlich. Es kam dem Zuschauer gar nicht in den Sinn, eine Motivierung zu verlangen; es war eben durchaus selbstverständlich, dass die gewünschten Personen gerade da waren.

Die gewöhnliche Bezeichnung für das Abtreten, d. h. für das Gehen zu einem anderen Standort, ist: gond hinweg; auch: „Jetz gond die dry jns huss“, „Jn dem ist Sathan heimlich verschwunden“, „zühend ieder an sin ort“, „flücht vsshår“, „Yetz farends daruon“, „Gond hin“; zweimal kommt auch der Ausdruck: ausstehen vor (in J): „Joseph heisst, was heimsch ist, vssston“ und:

„Joseph, du magst yetz wol vssstan,
biss das ich dich heiss wider kan“,

d. h. er musste aus dem betr. Ort hinausgehen und davor warten.

Öfters kommt es vor, dass nicht nur an einem Ort gespielt wird, sondern an zweien zugleich. Das war ja bei der Simultanbühne ohne weiteres möglich. Es konnte damit treffend die Gleichzeitigkeit von Handlungen zur Darstellung gebracht werden. Entweder wechselte dabei die Redeverteilung, indem zunächst an einem Orte gesprochen wurde, dann am zweiten, darauf wieder am ersten und so abwechslungsweise, bis die Handlungen zu Ende geführt waren. Oder es

wurde nur an einem Orte gesprochen, während auf dem anderen stumm gespielt wurde[1]. Diese *Doppelhandlungen* finden sich bei Ruf öfters.

Hiob. Der Hausknecht muss zu den Geschwistern gehen, um sie einzuladen; während dieser Zeit eine Kochszene. — Das Gastmahl der Kinder dauert weiter, wo am Tische Jobs nun gesprochen wird.

Etter Heini. Der Landweibel muss das Volk zur Landsgemeinde aufbieten; er tut das während der Teufelsszene; ebenso versammelt sich das Volk auch unterdessen (allerdings wird auch noch Musik gespielt). — Während der Ammann den Etter Heini holt, sorgt der Weibel für Ruhe an der Landsgemeinde.

Weinberg. Batt und Carli befehlen dem Küchenpersonal, das Essen zu rüsten (stumm); unterdessen fordert der Hausknecht die Taglöhner auf, zum Schmaus zu kommen. — Sohn holt die Propheten, während der Vater sich mit dem Hausknecht unterhält. — Vater und Sohn reden miteinander; derweil gehen die Propheten zum Weingarten. — Titus sammelt seine Truppen; während Vespasianus zu seinen Leuten spricht, ist Titus bereits vor den Weinberg gezogen und hat das Tor besetzt.

Joseph. Nachdem die Brüder Joseph verkauft haben, setzen sie ihr Essen fort; unterdessen geht Ruben zum Brunnen, um Joseph zu befreien; sieht, dass er leer ist und kommt nun zu den Brüdern. — Die Doppelhandlung ist in einer Anweisung angedeutet: „Pur zum Josephen, diewyl die brůder gar heim farend, vnd die frücht abladend"; es folgt hier die kurze Bauernszene. — Und ähnlich, wie die Brüder aus Ägypten zurückkommen: „Yetz gonds ins huss, zåchend die frücht dannen, zeigend dem vatter das gålt, darzwüschend geschicht das in Egypten", d. h. es folgt hier die Szene mit dem „zerhudleten pur". — Joseph gibt sich den Brüdern zu erkennen. „Wie sy das ghandlet hand, hat einer glősslet, vnd das zum Pharaoni treit, der schickt nach der brůdren red ein botten zum Josephen." Bevor dieser Bote ankommt, erflehen die Brüder noch Verzeihung von Joseph.

Passion. „Vnd in dem der Herr das fůsswasser zůrüst, redt Leui im Radt zů den Priesteren"; die Handlung geht später mit der Fusswaschung weiter. — Während Jesus seine Jünger am Ölberg sammelt, ziehen die Juden mit Judas zu seiner Gefangennehmung ihm entgegen.

Adam. Eva betet zu Gott; unterdessen kommt Adam mit Kain vom Feld nach Hause. — Noah und seine Söhne bauen die Arche; unterdessen feiert der Fürst sein Fest.

Diese letztere Erscheinung, dass an einem Orte stumm gebaut wird, während man am anderen weiterspielt, findet sich auch sonst. So im Meinradspiel[2]; ähnlich in Sixt Bircks Tragedi wider die Abgöttery, wo der Tempel Beels von Handwerksleuten abgebrochen wird, während die Handlung anderswo weitergeht (E 3 b: „Hie mit fůrt mans zůr grůben, volgt der küng hinach sampt Danieln vñ dem hofgesind; darzwůschē bricht man den tēpel ab.").

Gelegentlich kommt es auch vor, dass eine Handlung ganz zu Ende gespielt wird, und erst später die andere vorgeführt wird, die

[1] Vgl. Heinzel, 49—51, wo eine Reihe von Beispielen zusammengestellt ist; er verweist auf moderne Stücke mit wagrecht oder senkrecht geteilter Bühne.

[2] Häne, 67; 68, 1.

eigentlich gleichzeitig sein müsste. Das ist der Fall, wenn in beiden gesprochen werden muss. Ein Beispiel bringt Rufs Tell: Ende des 4. Aktes geht der Vogt zur Kirche; es ist Weihnachtstag; der 5. Akt beginnt (V. 1647): das Weihnachtsfest nahe bald; der Überfall auf Sarnen am Weihnachtsfest wird abgemacht. Dann aber kommen die Handlungen durch den Überfall wieder zusammen.

Wenn schon bei den Doppelhandlungen meist eine Szene stumm war, bloss pantomimisch angedeutet wurde, so finden sich auch einzelne Szenen, die allein (ohne dass daneben auf einem anderen Orte gespielt würde) stumm sind. Manchmal wird dabei allerdings zur Ausfüllung Musik gespielt. Die Hauptsache war und blieb ja für den Zuschauer, dass er etwas zu sehen bekam. Eine Anweisung in E (2575) schreibt vor: „Etter Heini gat hinweg zum lanndtsweibel, sagt im heimlich, das er an die landsgmeind biette." In J findet sich, ohne Text, bloss die Anweisung (E 2 b): „Jetz fragt Potyphar das wyb, wie es gangen syg. Sy verklagt den Joseph, zeigt das kleid; darzwüschend wirt etwas Music gehört." Hier haben wir es also mit einer ausgesprochen pantomimischen Handlung zu tun. Übrigens sind auch die Gefechte und Überfälle (so der Sturm auf das Sarnerschloss in T) nie im Text ausgeführt, sondern werden später einfach als gegebene Fakten behandelt. Wir müssen aber auch hier jedesmal mit ausgeführter Handlung rechnen, besonders da sich ein Volksdramatiker jener Zeit so beliebte Szenen sicher nicht entgehen liess. — In A werden stumm die Begräbnisse einzelner Patriarchen ausgeführt („Enos ist gstorben; den sol man yetz vor dem gsang zuo grab tragen", „Kenan sol begraben werden, der gestorben ist", „Yetz wirt Mathusalah vor dem sündfluss zuo grab tragen").

Die Handlung schreitet nicht immer sehr rasch fort; Ruf liebt oft lange *Reden:* Monologe und belehrende Ansprachen. Wo es anging, wurde in längeren Ausführungen moralisiert. Solche lehrhaften Partien finden sich aber in den meisten volkstümlichen Spielen jener Zeit. Besonders die Heroldsreden bei Ruf zeichnen sich durch ihre Länge nicht immer sehr angenehm aus. Wo mehrere Personen der gleichen Stellung sprechen, wird meist jeder Rolle eine kleine Partie von ein paar Versen zugeteilt; sie sprechen dann gewöhnlich immer der Reihe nach.

H. Im Anfang sprechen die Geschwister jedes der Reihe nach 6 Zeilen (6. Bruder: 8); etwas Variation kommt dadurch, dass die 1. Schwester eine andere Ansicht hat. — Die Reden Hiobs und seiner Freunde sind lang, die kleinsten umfassen 10 und 14 Zeilen, dann aber geht es rasch höher zu 24, 26, ja 42, 44, 48, und

sogar 124 und 126 Zeilen. — Längere Spruchrede des Knaben. — Einzelne Verse als Rede finden sich in H nicht.

E zeichnet sich durch ziemlich lange Reden aus (8 Reden haben über 100 Verse); häufige Monologe und ausgesprochene Dialoge. Die Handlung ist sehr selten durch kurze, rasche Reden belebt. Die 7 Weisen halten längere Ansprachen; wenn der 2. zum Schluss meint:

„mit der ich min red bschliessen wil,
mich dunckt sunst schier, ich redi zvil" (1829 f.),

so wird er vom Standpunkt des Zuschauers aus nicht so unrecht gehabt haben. — Die Landsgemeinde besteht hauptsächlich aus einzelnen langen Voten; Rede und Gegenrede, Behauptung und Einwurf werden als dramatisches Mittel nicht benutzt; die übrige Handlung an der Landsgemeinde nimmt nur wenig Raum ein und wird rasch abgetan. — 5 einzelne Verse als Rede.

W. Hier sind die Reden kürzer (die längsten 55, 59, 61 Zeilen); gelegentlich sogar ziemlich kurz, sodass ein rascher Wechsel und ein viel bewegteres Spiel entstehen. Hier findet sich die grösste Zahl von einzeiligen Reden: 81; man sieht, Lebendigkeit ist in diesem Spiel sehr wohl möglich.

J. Auch hier sind zum Teil ziemlich kurze, rasch aufeinander folgende Reden; das dramatisch gute Prinzip ist beibehalten. Daneben allerdings kommen auch sehr lange Reden vor. Der Wechsel liegt wohl mehr in der Buntheit der Handlung und in der starken Beanspruchung der verschiedenen Standorte. Die einzeilige Rede kommt 31 mal vor.

P behält meist den raschen Wechsel in der Rede, mit kurzen Partien, die selten über 10—20 Verse hinausgehen (Caiaphas und Pilatus sprechen manchmal etwas mehr; ebenso Jesus, doch gewöhnlich durch die Anweisung „Pausando" unterbrochen, die in P überhaupt öfters vorkommt). Eine erbauliche Rede hält Johannes der Evangelist nach dem Tode Jesu (104 Zeilen). 35 Verse treten einzeln als Rede auf (was aber nur 6 Prozent aller Reden ausmacht).

T. Gegenüber den kurzen und knappen Reden des Urnerspieles hat Ruf ausgebaut und erweitert; sie sind bei ihm meist länger, es kommen immerhin einige zwischen 20—40 Zeilen vor, was bei den verhältnismässig wenig Reden des Spieles doch ziemlich viel ist. — 14 einzeilige Reden.

A zeichnet sich wieder ziemlich ungünstig durch grosse lehrhafte Partien und lange Reden aus. Etwas Abwechslung ist allerdings da (gegenüber E), aber keine rasche Aufeinanderfolge; die Handlung erfolgt nie Schlag auf Schlag. Es kommen zwar kurze Partien mit nur 2, 4 und 6 Versen vor, doch erstrecken sie sich meistens von 10—30 Zeilen, oft sogar bis zu 60 und 70. — 21 Reden umfassen nur eine Zeile.

Der *Monolog* ist bei Ruf ein beliebtes Auskunftsmittel. Er dient dazu, um den Zuschauer über einiges zu informieren, das die übrigen Spielenden noch nicht wissen sollen. In diesem Sinne ist er einfach ein erweitertes „à part[1]". Das eigentliche à part hätte ja auf einer Marktbühne keinen Sinn, da man hier nicht auf stimmliche Feinheiten

[1] Ich glaube kaum, dass das eigentliche à part bei Ruf überhaupt eine Rolle spielt. — „Überblickt man die Gesamtheit der Dramen dieser Epoche, so zeigt sich zwar, dass das à part allerdings verhältnismässig häufig vorkommt, dass aber von einer bewussten Anwendung zur Erzielung bestimmter Wirkungen und von einer eigentlichen Einsicht in die Möglichkeiten der Anwendung des à part noch kaum die Rede sein kann." Rodewald, Das à part, S. 200.

schauen konnte, sondern möglichst laut und deutlich sprechen musste, damit die Stimme sich weniger verschlug und allen Zuhörern verständlich blieb, und damit auch alle Geräusche übertönt wurden. Beim Monolog handelte es sich darum, dass der Sprechende irgendwo, sei es nun an einem Ort oder auf dem Platz in der Mitte, allein stund; denn es bestund ja durchaus die Fiktion, dass die Orte voneinander räumlich entfernt seien, dass man ihn an anderen Standorten also nicht hören konnte, wenn er auch noch so laut sprach. Die Bezeichnungen für den Monolog sind: „redt mitt im selb allein", „redt mitt im allein", „spricht zů jm selb", „zů jm selbs", „spricht Jacob allein", „Jetz gadt Ruben nåbent sich vnd spricht dise wort", „Ruben spricht nåbentsich allein", oder auch einfach nur: „Joseph zücht zun brůdren, vnd spricht", „Joseph spricht im heimfaren."

Der Inhalt der Monologe ist entweder die Klage über den Verfall der Sitten oder sonstige Klagen (Potiphar, Sephira etc.), oder Besorgnis über das Ausbleiben einer Person, oder ein Gebet (öfters; W, J, A), oder einfach die Anzeige, was man nun zu tun vorhabe. Hauptsächlich wird der Monolog in J, T und A verwendet (so hat A z. B. 17 Monologe). Die gewöhnliche Länge eines Monologes beträgt 15 bis 30 Verse, doch finden sich auch solche von 60 bis 70 Zeilen, ja sogar 100 und 137 (in E); der kürzeste umfasst sieben Zeilen (A 979 ff.).

Weniger häufig gebraucht Ruf den eigentlichen *Dialog,* wo wirklich eine Auseinandersetzung oder eine Unterredung zwischen bloss zwei Personen stattfindet und wo nicht noch weitere Personen anwesend sind. E bringt fünf längere Dialoge, zwischen Ammann und Heini (61, 97, 111 Zeilen), Satan und Heini (199), Eckart und Heini (231). In W unterhalten sich gelegentlich Vater und Sohn oder Batt und Carly miteinander, in J Jacob und Joseph, Sephira und Joseph, Koch und Köchin. P hat einen ausgesprochenen Dialog zwischen Pilatus und seinem Knecht, indem der Knecht ihm heimlich etwas sagen will, worauf Pilatus mit ihm abseits geht: „gadt mit jm an ein ort" (K 2 b). Die meisten Dialoge weist A auf; sie entwickeln sich zwischen Adam und Eva, Kain und Abel, Gott und Kain, den beiden Freunden, Basen, Riesen, dem ersten Freund und der zweiten Base, Koch und Köchin, Gott und Noe. Es handelt sich gewöhnlich hier nur um kürzere Dialogpartien (höchstens 100 Verse; meist ziemlich kürzer); sie können auch nur aus einer Rede und Gegenrede der beiden Partner bestehen, dabei aber ausgesprochenen Dialogcharakter tragen.

In Luzern wurde auf das *Gebärdenspiel* grosse Sorgfalt gelegt; die Gebärden sind genau vorgeschrieben[1]. Allerdings waren ja bei einer Aufführung im Freien feine Unterschiede in der Stimme, in Mimik und Gesten überhaupt nicht zu beachten; sie gingen verloren in der Unruhe der Zuschauer, in dem beständigen Hin und Her auf der Bühne an den verschiedenen Standorten. „Lautes Schreien und grosse Bewegungen des Körpers sind die Mittel zur Verdeutlichung des Wortes[2].“ Für das Mittelalter dürfen wir einen festen Regelkodex annehmen, um die hauptsächlichsten Gefühle von Lust und Unlust, von Freude, Leid und Angst auszudrücken. Für die Passionsaufführungen stellt Herrmann[3] sechs sog. „stabile Gesten“ fest, die in jeder Passion wiederkehren und in festen Formen dargestellt wurden: Gebet am Ölberg, Kuss des Judas, Umfallen der Krieger bei Jesu Ergreifung, das Kleidzerreissen des Hohenpriesters, Christi Blick auf Petrus nach der Verleugnung und Petri bitterliches Weinen. Ein Naturalismus im Gebärdenspiel fand sich bei diesen Spielen höchstens bei den Juden und dann natürlich bei den Teufeln. Für die volkstümlichen Spiele des 16. Jahrhunderts dürfen wir eine ausgeprägtere Naturalistik annehmen, da sie ja nicht mehr den starken Zusammenhang mit religiösen Festen hatten, und andrerseits schon zu sehr vom Fastnachtsspiel beeinflusst waren.

Allzuviele Anweisungen, um Gefühlsregungen zum Ausdruck zu bringen, sei es in der Stimme oder durch Mimik und Gesten, finden sich bei Ruf nicht; immerhin sind einige vorhanden. Andere Bewegungen lassen sich ohne weiteres aus Textstellen erschliessen.

Ganz gegen solche Anweisungen wendet sich Johann Vogelgesang in seinem „heimlich Gespräch von der Tragedia Johannis Hussen[4]“, wo er den Philippus sagen lässt, Jonas habe die Tragedi verdächtig gemacht dadurch „Das jr bey jeglichem Actus vnd Scena aussdrucklich habt hinzu gsetzt, wie man sich halten vnd stellen soll, auch wenn man lachen vnd zusamen lauffen sol, Darauss ein jeglicher Bawr, wer nur lesen kan, wol vernimpt, das es eitel geticht ist, vnd nichs da gehandelt wirdt auss rechtem ernst vnd grunde der warheit. . . . denn jr sonst nirgent weder in Comedijs noch in Tragedijs findet, das solche geberde, wie man sich stellen sol, sind neben oder vber den text aussgetruckt, wie jr gethon habt. Dan die zůseher solten nicht anderss wissen dan das es alles in rechtem ernst vnnd von

[1] Brandstetter, Fastnachtspiel 1592.
[2] Borcherdt, Renaissancestil, S. 378.
[3] Forschungen, S. 215.
[4] ed. Holstein, Hallesche Neudrucke, S. 12 f.

hertzen geredt vnnd gehandelt würde, nitt auss geticht vnd angenomener weyss, wie jr furgebet.“ Interessant ist hier natürlich die Begründung, da aus ihr eine gänzlich andere Stellung zum Theater hervorgeht; das Drama hat sich für ihn eben nicht den Erfordernissen des Theaters einzureihen oder gar unterzuordnen, sondern hat seine Berechtigung in sich allein; auf das Theater wird nicht Rücksicht genommen.

Die verschiedenen Modulationen und Nüancierungen im Ausdruck, in Klangfarbe, Stärke und Tempo der Stimme sind bei Ruf noch nicht genau auseinandergehalten. Es finden sich lautes Rufen („stilla, stilla!“, „lerma, lerma!“), schreien („Jungs und alts schryet jömerlich“; hauptsächlich ist das wilde Lärmen und Schreien das Vorrecht der Teufel), lachen („facht an lachen“, „ich můss von grund mins hertzens lachen“), das zornige Sprechen („Kain redt uss zorn“), klagen („Job klagt vnd spricht“), leises Sprechen („sagt im heimlich“), schweigen („Jesus schwygt“, „Vnsre Frow redt nüt vor kum̄er“; in P, T, A oft die Anweisung „Pausando“, entweder aus Schmerz, oder um nicht zusammengehörende Teile der Rede zu trennen, oder um auf die Antwort des Partners zu warten), mitleidvolles Sprechen („Pilatus spricht zů den vier schergen vss erbermd“), freudiges Sprechen („Adam gottlobet Hevam“), oder dann erschrecktes Sprechen („Pilatus zů der schar mit schrecken“). Oft können die Personen vor Angst oder Kummer kaum sprechen („Ein schuder ist mich kom̄en an, Das ich vor angst kum reden kan“, „Ich mag kum reden meer ein wort, von grossem schmertz ich nüt kan sagen“, „von angst ist mir so heiss und warm, nit wol ich reden, athmen kan“).

Natürlich zeigen sich bei den Gemütsbewegungen im Sprechen auch Veränderungen des Gesichtes. Es drücken sich mimisch aus vor allem Kummer und Leid, Angst und Schrecken, Zorn, Freude. Kummer und Leid drücken sich aus durch Weinen („Petrus weinet“) oder trauriges Aussehen („wie kanstu doch so trurig sin“; „jch gsen wol, das du trurig bist“). Ausrufe der Trauer mit verschiedenen Gebärden als äusserem Ausdruck dazu finden sich öfters („Ach Gott, wie ist doch mir so schwår, ich wölt, dass ich nie boren wår“, „O wee, o wee, o wee mir armen“, wobei die dreimalige Wiederholung deutlich zur Steigerung dient; „kein wunder wårs, wenn ich vssroufft Von angst vnd not min eigen haar“, „von angst vnd not wind ich min hend, Von grosser pyn rouff ich min har“). Trauer und Schmerz rauben oft fast die Besinnung („so toll im kopf“, „Kein wunder wers, ich můsst ertouben“, „ich mein, ich müess von sinnen kummen“). Vor Liebeskummer ruft Sephira aus: „O we, o we, o leid vnd schmertz / wie seer bekümeret ist min hertz / . . ich fürcht ich wård von sinnen kon“. Schrecken und Bestürzung drücken sich in Worten und Gebärden aus („üwer wyss und bärd, die zeigend an vil grosser gfärd“, „Etter Heini macht ein crüz für sich und spricht: bhüet, herr gott, bhüett, min biderman! . . . gar übel ich erschrocken bin“, wobei man die Abwehrgebärde in dem wiederholten bhüet deutlich spürt). Auch Wut und Zorn finden sich als seelischer Ausdruck („das ich ganz tholl und wüetend bin“, „Do ergrimmet Kain fast und sin angsicht verfiel im und sprach“, „min angsicht thuot sich gar verkeeren“). Weniger oft findet sich Freude als Gemütsbewegung („vff das vor frőud lobt er Gott“, „vor fröuden wirff ich uf ein arm, und bin so frölich, guoter dingen“). Die sinnliche Begierde kommt zum Ausdruck, wie Eva den verbotenen Apfel ansieht:

„mir zittret drüber all min bluot;
zuo dem min hertz ist darzuo grüst,
zuo ässen dfrucht mit allem lust."

Viele Affekthandlungen drücken sich nur in Gesten aus: Rührung („Yetz wendt sich Joseph vmb"; „Yetz falt er an Beniamin"), Verzweiflung („Judas gadt hinweg in verzwyflung", „Jetz loufft der Pur hin, schlecht die hend ob dem kopff zâmen"), Schmerz („Job redt, zerrysst sine kleider"), Entrüstung („Caiaphas zerrysst sin kleid"), Schroffheit („Erst scherg nimpt jm das purpurkleid mit vnwürse ab"), Abscheu („Kâmerling sicht jn barfüss gon, speit jn"), Scheu („Wie kumpts, das du bist also schüch").

Für einzelne Handlungen finden sich feste Formeln, die immer wiederkehren. Beim Gebet kniet man nieder, spricht Amen zum Schluss und steht dann wieder auf. Bei einer Abstimmung werden die Hände erhoben und gezählt. Ebenso werden die Hände zum Schwur erhoben; das Gelübde wird nachgesprochen (T). Ein Gelöbnis wird durch Handschlag bestätigt; es erhält damit Rechtsgültigkeit („so schlach mirs dar vnd lob das mir", worauf die Anweisung steht: „lobt jm"; „Ich schlach dirs dar vnd wil mitt dir", W; auch in T; P: „Yetz gond die kriegslüt zum Caiapha, bütend jm die hand"; auch das Eheversprechen wird so gegeben: „mir bietend drumb da üwer hend zur bstätung, das ein ee müg syn").

Mit Charakterisierungskunst haben wir es in diesen Spielen nicht zu tun. Wo mehrere Personen von der gleichen Stellung auftreten, sind sie nicht individualisiert, sondern bleiben durchaus die Typen ihrer Gattung (Bauern, Kriegsleute, Geschwister etc.); oft sind sie ja auch bloss numeriert. Das einzige Mittel, um zu charakterisieren, waren die derbkomischen Effekte, die bloss bestimmten Rollen zugeteilt sind, oder dann die Sprache; auch mit dieser wurden sehr oft komische Wirkungen erzielt, so in den Luzerner Spielen, auch im Weltspiegel des Val. Bolz[1]. Derbe Sprache haben bei Ruf Koch und Köchin und die Teufel; sie werden damit zum Träger von komischen Rollen. Roh sind Sprache und Gesten der Schergen in der Geisselungs- und Kreuzigungsszene Christi. Im Tell hat der Vogt allein eine etwas grobe Sprache, damit er in seiner Bosheit von der Bravheit der Eidgenossen um so mehr absteche. Eine ähnliche Kontrastierung herrschte in der Landsgemeinde von E durch die schlichten Kleider der alten Eidgenossen und den Prunk der Junker. Der Hofstaat spricht zum Fürsten in sehr ergebenen und devoten Anreden (hauptsächlich in J, weniger in A). Pilatus fühlt sich als würdiger Römer, benimmt sich gemessen, nur gelegentlich macht er etwa eine ziemlich derbe Bemerkung, die zu ihm nicht recht passt. Auch Jesus ist meist ruhig und würdevoll; doch kann es auch ihm passieren, dass ihm ein „keib" oder „öder lur" entwischt.

[1] Vgl. Mohr, S. 94–97.

Bei den Kindern Jobs sticht die erste Schwester von den übrigen ab, da sie auf den Vater Rücksicht nehmen will; die andere Schwester macht ihr deswegen den Vorwurf „du lyst vns allwåg im widerspil". Unter den Brüdern Josephs nehmen Simeon und Ruben Ausnahmestellungen ein, der eine durch seinen grossen Hass auf Joseph, der andere durch sein Eintreten für ihn; Levi ist der Diplomat unter den Brüdern.

Ansätze zur Charakteristik finden sich gelegentlich, doch werden sie nicht weiter ausgeführt und auch nicht konsequent verwertet.

Die Komik in den Kochszenen liegt, wie schon gesagt, in den Derbheiten und Ehezwistigkeiten. Situationskomik findet sich nicht. Grossen Sinn für eigentlichen Humor und Witz besass Ruf nicht. Es finden sich ganz selten einzelne humoristische Ausdrücke und Wendungen (wobei auch dann nicht immer klar ersichtlich ist, wie weit die Wirkung beabsichtigt war, oder ob es nur von uns so gesehen ist). Für Wein steht die Bezeichnung „der schlaaftrunck" (H); für lärmen und aufbegehren wird der Ausdruck: tönen gebraucht (H, W, A; „was gadt vns hie sin tönen an"). Wie Joseph in den Brunnen geworfen ist, ruft ihm Simeon zu:

„Da lig, du schalck, yetz dañ vnd rast,
das ist din küngklicher palast."

Ironie liegt in den Worten: „Der anckenkübel, der kornkasten, die zeigend mir an üwer fasten" (d. h. sie sind leer); ebenso in den folgenden, die der bur Oûgli in W spricht:

„fuir fisch vnd fleisch jaa wend wir han
ein habermûss, fülltt vns den buch.
die fisch fuirwar sind vns ze ruch!"

Ganz amüsant sind die folgenden Wendungen:

„Eyja, wir wend nun dapffer trincken,
Ouch ob das fass wolt anfan hincken,
So wôllend wirs vff dnasen stützen."

Tell, vor Geislers Hut:

„Was eeren wårt ist diser hût?
Fürn frost vnd rågen ist er gût,
Darumb ich jn nit anderst kan
Dann für ein groben filtzhût han."

Der Vogt schwört, dass Tell ihm nicht mehr so entrinnen solle

„Wie er im schiff mir ist entloffen.
Jch wil jm nachgan vff pantofflen";

ob damit gemeint ist: leise, oder etwa eine Art Siebenmeilenstiefel,

weiss ich nicht; daneben besteht immer noch die Möglichkeit des Reimzwanges.

Ein gutes Wortspiel macht Satan in W, wo er als Bauer die Tanse auf dem Rücken trägt und sie bei Feierabend abstellen darf; dabei schimpft er: „Wie bist so schwer? das dich der ritt
aller onmächtigen tanssen schuitt!
das dich ankum das fallend vbel!“;
wahrscheinlich wird er bei dieser Verwünschung die Tanse umgeworfen haben, sodass sie wirklich das fallend vbel hatte.

Unfreiwillig komisch wirken auf uns einzelne Naivitäten der Apostel in P, oder die Klage von Tells Frau über den Vogt:
„Jch gloub, er wôll vns alle schinden,
Verderben gar, ouch süden, braten“ (912 f.).

Ruf hätte es wirklich nicht nötig, einen Eidgenossen auf dem Rütli ausdrücklich betonen zu lassen (T, 1445): „Jch red mit ernst, on alles schertzen“, wir würden es ihm auch sonst glauben; allerdings hat hier wohl der Reim auf hertzen diesen Scherz verursacht.

Schmausereien werden auf der Bühne öfters abgehalten; einzelne Themata erfordern sie geradezu: Hochzeit zu Kana, Verlorener Sohn, Reicher Mann und armer Lazarus. In vielen volkstümlichen Spielen kommen sie auf der Bühne vor, mit Essen und Trinken; es war eine gute Gelegenheit, um viele Personen auftreten zu lassen: Gäste, Gesinde, Küchenpersonal, Spielleute, Gwardiknechte. Wir haben damit eine Möglichkeit zur Entfaltung von Massenszenen. Meist sind diese Szenen ziemlich gut bewältigt. Für das volkstümliche Spiel dürfen wir annehmen, dass es sich nicht bloss um fingiertes Essen und Trinken handelte (wie vielleicht im Schuldrama[1]), denn es war ja für die Spieler geradezu eine Gelegenheit, während der langen Spielzeit einmal etwas zu sich nehmen zu können. Sie werden oft auch vom eigentlichen Spielen entlastet, indem während des Essens die Spielleute „hofieren“, oder allerlei Kurzweil getrieben wird (in Hans v. Rütes Noe z. B. „Ein gefecht allerley scharmützlens“ und „Turnieren, Rennen etc.“), oder dann wurde ein sog. kleines Spiel während dieser Zeit agiert, manchmal mit oder dann sogar ohne Verbindung mit der Haupthandlung. So sagt Heinrich Julius im Vincentius Ladislaus (in der Ausgabe von Herlicius 1601; V, 2), es werde eine Bauernszene eingeschoben „damit die Personen etwas essen können“. Es gibt Totenmähler (Krüger, Richterspiel) und Hochzeitsessen (auch im Tobias; so bei Adam Purwalder).

[1] Exp. Schmidt, S. 174.

Auch Ruf verwendet Mahlszenen; er kann dabei Koch und Keller auftreten lassen. Dem Keller wird immer wieder anbefohlen, für genügend Wein zu sorgen. Eine Schmauserei findet sich schon in H, die Kinder beginnen mit einer solchen; Narhamers Hiob schliesst mit einem Freudenmahl „Jtzt isst vnd trinckt Job mit sein dreien freunden". Eine ähnliche Szene bringt der 1. Akt von J; erwähnt werden hier Wurst und Wein; die Köchin verlangt auch einen Schluck Wein. Ein Gelage mit Essen und Wein ist in W (1697—1859); es wird dabei das Komplott gegen den Vater beraten; später (3580—3607) ist das Freudenmahl nach dem Tod des Sohnes. In P findet sich natürlich die Abendmahlszene, bei der vorgeschrieben wird: „Yetz essend sy das nachtmal, sond darzů stan wie sy essend" und „Die Jünger trinckend all einandren nach druss". Ein grosses Mahl aber bringt der Schluss von A; hier hofieren die Spielleute; das Mahl beginnt sehr lebhaft zu werden, man trinkt einander zu; bis dann die Nachricht von der Sündflut bombenartig hereinplatzt und die ganze Festfreude stört. Zu diesem Mahl wird ein festlicher Aufzug gefordert; das war wiederum eine Gelegenheit, um eine grosse Masse auf die Bühne bringen zu können.

Massenszenen[1] waren im volkstümlichen Drama sehr beliebt. Schon das geistliche Spiel des Mittelalters hatte sie gepflegt. Es blieb allerdings eine ungeordnete, chaotische Masse, deren Sprechvertreter nicht individualisiert wurden, oder auch nicht als Ganzes an der Handlung wesentlich Anteil nahmen (höchstens in Chorgesängen). In der Passion kam vor allem die Masse zur Geltung, wenn sie den Tod Christi von Pilatus verlangte. Hier hat auch Ruf die ganze Massenstimme beibehalten: „Die gantz schar schryt": „Crützgen". Ruf lässt „Die gantz schar" sogar einmal 3 Zeilen sprechen, was für eine Volksaufführung sicher schon sehr viel war und gut einstudiert werden musste.

Die Masse war in den schweizerischen Spielen oft verwendet, aber meist nur als Statisterie. Selten erheben sich eigentliche Sprecher aus ihr, etwa an Landsgemeindeszenen, an Beratungen oder ähnlichen Szenen. Die Masse bleibt aber im Grunde nur für das Auge berechnet. Ganz deutlich wird das bei Gefechten, wo nicht mehr gesprochen wird, sondern nur noch gekämpft. Im Saul des Mathias Holzwart treten zwei ganze Heere auf; das Stück umfasst 200 stumme Rollen. Die Masse als eigentlicher Faktor oder gar Träger der Handlung kommt erst später auf.

[1] Vgl. Lohmeyer, Massenszenen.

Eine der beliebtesten Szenen des 16. Jahrhunderts sind die Gerichtsverhandlungen[1]; es gibt eigentliche Prozessverhandlungen. Einen sog. endlichen Rechtstag bringt das Endinger Judenspiel. Meist werden in diesen Szenen die Umfragen gehalten. Ruf verwendet diese Szene nicht, hingegen gebraucht er mehrere Male die Beratungsszene. Es beraten sich die Teufel bei ihm, die Kriegsleute (H), die Hohenpriester (P). Dabei verwendet er meist die Umfrage; es werden immer alle der Reihe nach um ihre Ansicht gefragt. (In Rassers Kinderzucht sind es 24 Richter, die der Reihe nach ihre — natürlich gleiche — Meinung äussern[2]). Ähnlich sind die Landsgemeindeszenen bei Ruf (E, T), die am ehesten eine Massenentfaltung aufweisen konnten. Der Tell endet mit einer Schwurszene, wobei die Masse mit erhobenen Händen das Gelöbnis nachspricht. Auch die Beratungen enden oft damit, dass über den Antrag abgestimmt wird:

„Wems gfal, das wir gangind allsand
Zum Vogt, der zeigs, heb vf sin hand."

Wo Einwände gemacht werden (wie von Nicodemus im Rate der Hohenpriester) wird darauf hingewiesen:

„Das meer sol hie den fürgang han"
„Dem meeren můss man folgen hie."

Die Zuschauer liebten es, wenn *Effekte* irgendwelcher Art auf der Bühne zur Darstellung kamen, seien es nun Prügeleien oder Gefechte, Morde und Hinrichtungen, Feuer- und Wassereffekte. Prügeleien und Totschläge bringt W verschiedene Male. V. 2334—49 wird Zacharias von Satan getötet, zwei andere Propheten werden von den Knechten geschlagen und verjagt; 2674—2703 ganz ähnlich: Jeremias wird getötet, zwei Propheten verjagt, Johel mit Ruten geschlagen, er entkommt; ebenso 3025—3109, wo Ezechiel mit Kärsten zu Tod geschlagen wird, Micheas gesteinigt und Hoseas mit Ruten verprügelt. Später wird der Sohn erschlagen.

Eine Hinrichtung kommt nur ein einziges Mal vor: im Joseph. Hier tritt der Henker auf und erhängt den Truchsess. Wie diese inszeniert wurde, kann ich nicht angeben; doch wird sie nach den gewöhnlichen Vorschriften befolgt worden sein, die immerhin nicht ganz ungefährlich waren („alss er einen hencken wolt . . . . und im der dritt fålt, in dem er in ab der leiter sties und uff ein britt solt gedretten haben und aber darneben dratt, blib er hangen und hett Humelius der hencker nit gleich den strick abgeschnitten, were er erworgt; hatt dar-

[1] über Gerichts- und Beratungsszenen vgl. Mohr, Bolz, 92 ff.
[2] Spenle, Lebensdarstellung, 43.

von ein roten strimen um den halss bekommen[1]“ wird von einer Basler Aufführung berichtet). Hinrichtungsszenen finden sich öfters in Spielen des 16. Jahrhunderts. In der Passion erhängt sich Judas; bei Ruf sagt er dazu: „Louff, Tüfel, kum̄, dann ich bin dyn,
Min lyb vnd seel nim̄ alsand hyn.“
Nun treten in P allerdings keine Teufel auf; gewöhnlich holt sonst der Teufel den Judas in die Hölle; damit war er zugleich aus seiner unangenehmen Lage befreit. Wie er bei Ruf weggenommen wurde, wird nicht erwähnt; es sei denn, dass tatsächlich ein Teufel (der eine stumme Rolle hat) kam und ihn wegnahm.

In A erschiesst Lemech seinen Freund und erschlägt darauf aus Wut seinen Knaben. — Die beiden Riesen in A überfallen zwei Biedermänner und töten sie. Diese Szenen waren leicht zu inszenieren. Etwas schwieriger wurde die Ermordung Abels. Wie diese vor sich ging, können wir aus den Luzerner Bühnenrodeln erschliessen. Es wird dort verlangt: „Cayn sol haben ein Howen, die allso gerüst, das zu vorderst ein Höle, darinn Blutt oder Blutfarb, sye vnd gern bräche“ und „Abel sol vnder dem Haar ein ysin Beckelhüblin vff dem Houpt haben für der Howen Streich.“

Besonders viel rohe Effekte brachte die Passion. Für die bühnentechnische Inszenierung gibt Ruf keine Anweisungen, doch helfen auch hier die Luzerner Rödel aus. Dort wurde z. B. das Blutschwitzen Christi am Ölberg so dargestellt, dass ein Maler in der Nähe verborgen war „hat ein Sprützen mit Bluot oder Bresillenfarb, dem Salvatori gsicht und hend ze besprützen[2]“. Malchus hält beim Ohrabschlagen rasch einen Schwamm mit Blut an das Ohr und drückt ihn dort aus[2]. Die Geisselung Christi wurde mit Ruten ausgeführt, die in rote Farbe getaucht waren oder vorne eine kleine mit Blut gefüllte Blase hatten. — Die Kreuzigungsszene ist roh. Christus wird zuerst mit Seilen auf dem Kreuz gestreckt:

„Nim̄, streck das seil, lass fallen zangen,
Die hand mags loch nit wol erlangen,
Ein klein den arm můst jm bass strecken,
Damit die hand das loch mǒg decken“ und

ein anderer: „Kum̄ har vnd streck ouch an dem seil
So werdend mir die fůss zeteil.“

Diese Szene, dass der Leib zunächst gewaltsam auseinandergezerrt

[1] Mohr, Bolz, 106.
[2] Brandstetter, Technik, S. 12.

wird, ist „ein Zug, der seit Bonaventura auch in den Passionspredigten fast regelmässig wiederkehrt[1]".

Wie die Schöpfung in A und die Himmelfahrt Christi in P inszeniert wurden, ist aus dem Rufschen Text nicht ersichtlich, doch finden sich auch hierzu Parallelstellen.

Feuereffekte sind sehr beliebt. Dazu gehören die Gott dargebrachten Opfer. Beim Opfer Kains und Abels steht nur die Bemerkung: Gott „zundt es an"; später (A, 4093) zündet Gott noch einmal die Opfer von Adams Sippe an. Narhamer schreibt in seinem Hiob vor: „thut sein opffer, wie man das von Wollen, oder Flachs, mag zurichten, das vom Fewer, so es angezůnd, inn die höhe geführt." Der Luzerner Rodel schreibt für Abel vor: „Ein gmachts Lemlin, jnwenddig voll Fluggspen, das gern brünne oder gar von Bouwelen gmacht" und für Kain „eyn Korngarb, die dry Tag jm Wasser glägen, nitt gern brünne".

In H fällt Feuer auf Jobs Habe; der Knecht meldet: „Das fhür fiel vom himmel hårab". Die Anweisung dazu, wo die Kriegsleute den Überfall ausführen, verlangt: „Yetz schlacht man lerman, schüsst vnd boldert, demnach fallt das fhür hårab vnd verderbt vych vnd kind"; an der gleichen Stelle fordert auch Narhamers Hiob: „einer blest Fewer aus auff die Schaf".

In Luzern gab es in der Passion noch besondere Ämter für den „Tonderer, Röuker, Finsternissmacher[2]". Donner wurde vermutlich auch in Zürich angewendet; so etwa, wenn im Hiob der Herr aus dem Wetter redet. Für Basel erzählt Felix Platter: „im Himmel macht man den donner mit fassen, so vol stein umgedriben waren[3]".

Das Schiesspulver wurde schon früh in den Dienst der theatralischen Effekte gestellt[4]. Besonders beliebt waren die Raketen. Holzwarts Saul verlangt sie in mehreren Anweisungen: „Hiezwüschen soll man ein feurige rageten in Sauls hauss werffen, daran ein schwartzer teuffel von papyr gebundē sey" und „Hie soll ein Teuffel hinder Saul stehn, vnd wirt ein rageten herausslassen . . .". Krügers Weltaction (II, 1): „. . kommen die engel und werfen etliche raketlein umb die hirten." Doch konnte es wohl auch schlimm damit abgehen, wie Felix Platter berichtet[3]: „. . . ein fürige racketen, so dem Saulo, alss er vom ross fiel, die hosen anzůndet."

[1] Creizenach[1], I, 192.
[2] Brandstetter, Technik, 13.
[3] Mohr, Bolz, 104.
[4] Vgl. Creizenach[1], I, 214.

Daneben wurden Gewehre und Geschütze gebraucht. Schon bei H hatte Ruf verlangt: „man schüsst"; in A, bei der Vertreibung der Teufel aus dem Himmel, wird „ein stuck büchssen abgeschossen"; der Haupteffekt aber geht bei der Sündflut los: „Yetz sol man dry schütz uff einanderen abgon lassen und dry rasen mit fhürwerck darunder louffen lan" und etwas später „Yetz söllend die wasser gächlingen louffen und das geschütz und fhürwerck alls abgon". Wie dabei die Wasserflut inszeniert wurde, weiss ich nicht. Effekte mit Wasser kommen überhaupt viel weniger vor; wo von Seen etc. die Rede ist, kann auch nur blosse Illusion gemeint sein[1].

Ruf führt zwei eigentliche Gefechte vor, die aber beide wohl pantomimisch dargestellt wurden, wenigstens nicht im Text oder Anweisungen weiter ausgeführt werden. Da ist zunächst in W der Sturm der Kriegsleute auf den Weinberg; die Lehensleute werden erschlagen. Dann in T die Erstürmung des Schlosses von Sarnen, wobei die Inszenierung ziemlich unklar bleibt, besonders da wir noch mit einer Aufführung im geschlossenen Raum rechnen müssen; es besteht hier durchaus die Möglichkeit, dass das Ganze hinter der Szene sich abspielte.

Es ist ersichtlich, dass die *Spielanweisungen* bei weitem nicht genügen. Wir müssen eben immer bedenken, dass der Spielleiter die eigentliche Inszenierung innehatte und genau alles vorschrieb. An anderen Orten gab es ja auch Rödel, die alles Drum und Dran einer Aufführung genau verzeichneten. Ruf hat verhältnismässig viele Anweisungen, doch setzen sie gewöhnlich gerade an den bühnentechnisch interessanten Stellen aus. Sie sind auch gelegentlich ungenau; in H ist nicht immer mit Sicherheit zu entscheiden, wer spricht. Sehr oft sind die Anweisungen episch gehalten oder entsprechen dem Bibeltext. Das kann bis zu Unrichtigkeiten gehen, wenn z. B. H den Bibeltext 42, 11 einfach als Anweisung übernimmt: „Yetzund kommend seine brůder, schwestern vnd fründ", trotzdem bis jetzt nie von ihnen überhaupt die Rede war; gemeint werden wohl eher sein die Kinder und Freunde. Auf- und Abtreten werden vielfach nicht bezeichnet; es muss erschlossen werden aus den Umständen, oder wenn es gut geht, den Textangaben. Wenn im Text schon eine Anweisung enthalten ist, wird sie meist nicht mehr besonders erwähnt. Besonders stark an den Bibeltext angelehnt sind die Anweisungen in P, für das rein Theatralische sagen sie oft nichts aus; so „Judas . ., gadt der Tüfel in jn von stund an" ist dem Bibel-

[1] über Seefahrten vgl. Häne, Meinradspiel, S. 60.

text entnommen; ebenso undramatisch sind schmückende Beiwörter in Anweisungen: „Maria Magdalena kumpt mit kôstlicher salb". Vollständig nur episch-erzählenden Sinn haben Stellen wie: „Zephonias sicht den Johelem da har louffen, der mitt rûtten gschlagen was" und „Joseph hat das land durchstrichen, die frücht zâmenglâsen". — In T sind viele Anweisungen ganz oder beinahe wörtlich aus dem Urnerspiel übernommen; auch hier viele epische Bestandteile. — In A hat eine Anweisung einmal wirklichen Sinn, indem Ruf auf eine gerade vorhin ausgeführte gleiche Szene verweist und nun einfach sagt: „Wyter, wie oben in Kains zuosammengäbung" (1944). Daneben aber bringt gerade A Anweisungen, die für die Darstellung überhaupt keinen Zweck haben und nicht für sie in Betracht kommen, so: „Adam beschlaafft sin wyb; die gebirt ein sun und eine tochter" (1674) oder: „ . . . legend sich zuosamen, und Heva bringt ein sun und eine tochter". Das Tempus der Anweisungen ist meist Praesens, aber auch das Praeteritum findet sich gelegentlich (in historischen und biblischen Stücken war dies oft der Fall[1]). Die Anweisungen sind deutsch.

Erwähnungen von *Kostümen* finden sich öfters (vgl. dazu auch das nachfolgende Kapitel). Natürlich kommen die Alltagstrachten vor für die bekannten Stände und Typen: Bauer, Koch, Krieger (in H steht für den Koch einmal „in kochs kleidung"). In E werden wir an der Landsgemeinde wohl ein buntes Bild von Kostümen haben; vermutlich werden der Landammann, der Schreiber und Weibel im Amtsornat aufgetreten sein; daneben sind die alten Eidgenossen in schlichten Kleidern („fast schlechtlich bkleidt" 144); von ihnen heben sich dann die vier Junker in fremden Diensten um so mehr ab, die vielleicht als Hauptleute in den Trachten ihres Fürsten bekleidet waren (Fridli Thell: „sunst gan ich wie ein edelmann"; Hans Staufacker, 3090 ff.: „und tragen sammat, guldin schuoch,
sin suber bkleit mit welschem thuoch,
guldin ketten, guldin ring.").
Eine ähnlich reiche Auswahl von Kostümen bringt W; nur sind es hier geistliche Trachten. Batt und Carli werden wohl durch ihr Kleid als Papst und Kardinal kenntlich gemacht worden sein („Carli im rotten hüt"). Satan zieht sich auch geistlich an, wohl als Bischof, wenigstens hat er später einen Bischofstab in Händen. Die Knechte aber sollen „kutten" anlegen; auch die Kriegsleute müssen sich dieser

[1] Mauermann, Bühnenanweisungen, 70.

Aufforderung fügen. Die geistliche Tracht der Lehensleute wird beschrieben, 3194 ff.:

„ein ieder ob dem rock antreit
ein kappenzipffel angeleit,
. . . .
da eir dem bapst sich hatt verglicht;
. . . .
der ander ist glich eim Cardinal,
das ander fölckli jn der wal
jst münchen vnd den pfaffen glich".

Gegenüberstellung von Kostümen zum sichtbaren Erkennen eines inneren Gegensatzes weist auch A auf in den beiden Sippen. Von Kain wird gesagt: „der kumpt dört här mit wyb und kinden, kostlich bekleidt", und so ist seine ganze Sippe bekleidet.

Joseph erhält von Jacob ein „geteiltes" Kleid; er zieht es an, wenn er zu den Brüdern hinausgeht, worauf Simeon konstatiert: „wie herrlich hat er sich vfgmützt / Mit kleidung wyt über vns all"; Potiphar lässt ihm beim Kaufe ein neues Kleid bringen:

„Ein suber kleid leggend im an,
im wůst mag ich jn nit sehn stan";

Pharao lässt für Joseph Kleider holen: „Bringend jm har sydine waat, wie sy eim fürsten wol anstaat." Zum Narren sagt Pharao: „Gang in den sal vff die recht hand, da findst ein sydin narren gwand".

In P beteuert ein Hohepriester: „Vff minen spitz vnd Judenhůt". Bei Jesu Fusswaschung findet sich die Anweisung: „Jesus . . thůt er sin sturtz wider ab, leit sin veldmantel widerum̃ an . . .".

Gelegentlich müssen sich Personen umziehen, so H: „Job . . . gadt hin, kumpt in andere kleidung" (während dieser Zeit muss der Spruchknabe seine Rede halten); in W zieht sich zunächst Satan als Bauer an, dann er und alle Knechte als Geistliche; in J „leit Jacob das hårin kleid an" aus Trauer über Josephs vermeintlichen Tod.

Wo Personen keine Kleider haben und nackt sein sollen, oder wo sie ihre Kleider verlieren, haben sie nach allgemeinem Brauch Leibkleider an (Ruf erwähnt es zwar nirgends). In W wird der Sohn bei seinem Tode entkleidet, allerdings nicht ganz:

„Da selbst wir jnn hand zogen vss,
das hämpt vnd hosen hatt er noch an."

Wenn aber Joseph der Sephira sein Kleid zurücklässt, oder in P steht: „Der Jüngling rysst sich von jm, lasst jn sin kleid", so haben sie darunter Leibkleider an. Als sicher anzunehmen ist das für Hiob und Adam und Eva. Hiob wird von den Teufeln nackt ausgezogen und

auf den Misthaufen getrieben. Narhamer schreibt in seinem Hiob direkt vor: „So steht dann Job auff, vnd hat ein gemolt Leinen kleidt am Leib, wie das bletticht wer“ (C a). — Adam und Eva sind beide „bloss und nackend“; später heisst es dann: „Gott kam wider zuo Adam und Heva mit den röcken und fälen.“ Das Luzerner Osterspiel fordert Leibkleider: „Adam . . jn Gstallt eins xxxjärigen Mans. Eua alls ein jung Wyb mitt schönem langem offnem Wyberhar. Beyde sond nacket sin jn Lybkleidern vber den blossen Lyb[1]“. Für Kain und Abel sagt der Luzerner Rodel: „Söllent bekleit sin alls Hirten vnd Ackerlüt, jn Lybröcken von rowen Schafffälen gemacht, zu gegürtet, lange Har, zimlich Bärt, nit zu allt, die Lybröck vber blosse Lybkleider.“

Für die *Requisiten* gab es für einzelne Spiele besondere „Usrüstungsrödel“. Bei Ruf lassen sich aus Anweisungen und Textstellen eine Reihe von Geräten, die gebraucht wurden, erschliessen. Wir können auch annehmen, dass solche, besonders bei Schmäusen, herbeigeschafft und nachher wieder weggeräumt wurden. Natürlich treten die betr. Berufe oder Stände mit ihren charakteristischen Requisiten auf, um sofort erkannt werden zu können. Die Kriegsleute haben Gewehre, Trommeln und Pfeifen; der Koch „mit einer grossen kellen“ (H); die Teufel haben ihre Blasbälge, in W auch Handkarren; der Herold hat den Stab und Schild. Gerät und Becher für Essen und Trinken müssen auch vorhanden gewesen sein, ebenso Tische und Bänke. In einigen Spielen wird Geld gebraucht.

In E wird Satan zur Mönchskleidung vorgeschrieben:

„ein pater noster nimm in dhannd,
ein bätbuoch henck an dines gwannd“;

dieses Buch wird dann noch ein paar Mal erwähnt. — W braucht ziemlich viele Requisiten: Schlüssel zum Weinberg, Tanse für Hans Olt, Karst, Kelter und Handwerkszeug für die Arbeit im Rebberg, Bischofstab, Ruten, Steine zur Steinigung („Die stein sond ir all nämen zhand“). Ebenso werden in J eine ganze Reihe von Gegenständen im Text erwähnt: Zaum um Joseph zu binden, Blut um Josephs Rock darin zu färben, verschiedene Briefe, Säcke Korn, Ring zur Bestätigung von Josephs Amt („sä hin, min eignen finger ring, Die guldin kettin ouch hiemit“), Sporen des Edelmanns, Karst und Hacke, Geschenke für Joseph und Brüder, Becher; die Brüder kommen mit Wagen zu Joseph; ein Bauer erbittet von Joseph einen alten Karren, um sein Korn fortzuschaffen:

[1] Brandstetter, Bühnen-Rodel, 30, S. 325.

„Bitt üwer gnad demůtigklich,
dass mir ein alte schleipffen lich“
und Joseph: „Du findst ein alte im hof ston,
nim̄ sy recht hin vnd far daruon.“

P gebraucht die traditionellen Requisiten: Salbe der Maria Magdalena, Geräte zum Abendmahl, zur Geisselung und Kreuzigung; die Juden kommen mit Schwertern, Kolben, Spiessen, Stangen um Jesus zu fangen; Säule zur Geisselung; Pilatus „Setzt sich in richterstůl“; Christus wird bei der Kreuzabnahme, zu der eine Leiter verwendet wird, in „ein rot stuck syden“ eingewickelt.

Auch für T sind die Requisiten ziemlich gegeben: Hut und Stange, Apfel, Armbrust mit Göller und Pfeilen, Gaben für den Sarnervogt; die Vögtin befiehlt ihrer Magd:

„Die kertzen rődel mit dir bring
Vff hüt den heilgen Winechtstag“ (1877 f.).

Viele Requisiten verwendet A: Engel „mit blossen schwärdteren“, Kette um Lucifer zu gürten; Baum im Paradies mit Apfel und Ästen (zur Bekleidung), Röcke und Felle, Feldfrüchte, Adam „bricht ein estle öpffel und ein estle biren“, Garben, Hacke; Jubal wohl mit einem Musikinstrument, Thubalkain mit Hammer und Zange, Naema mit Webschiffchen; Bauleute mit entsprechenden Geräten: Bleiwaage, Winkelmass und Baumaterial; die beiden Riesen mit einer Stange; Biedermann mit Schwert und Geldbeutel; Hofmeister mit dem Stab.

Für H, J und A werden *Tiere* erwähnt. Die in A in der grossen Namengebungsszene erwähnten Tiere wurden sicher nicht in natura, sondern am ehesten auf Tafeln gemalt vorgeführt. Hingegen schreibt A sonst noch vor: „Adam nimpt ein schaaff uff sinen rucken“; Abel opfert ein Schaf (sicher künstlich); Abel ist Hirte beim „vych“ und wie Adam ihn sucht findet er ihn nicht, sondern nur „das vych, die schaaff dört gseen ich ston“. Ob die in H als Hiobs Habe erwähnten Tiere tatsächlich vorhanden waren, oder nur gedachte Bühnenrequisiten, lässt sich nicht entscheiden. In Narhamers Hiob waren jedenfalls lebende Tiere auf der Bühne, denn seine Anweisungen bezeugen es ausdrücklich: „die Schaf, der man denn iij oder iiij auffm Palast mus haben“ und „treiben das Vihe weg, wie man dañ ein Kalp oder zwey, also das die Hirten bey ihn fůhren, haben mus“ (B 4 b). Boltz schreibt in einer Anweisung seiner Ölung Davids vor: „bringt das lebendig schnee wyss Lämlin dem Samuel“ (A 5 b). Lebende Tiere auf der Bühne zu haben, wurde ja wohl meist vermieden; doch konnte es die volkstümliche Bühne viel eher tun als die Schul-

bühne[1]. So werden sogar lebende Kamele auf der Bühne vorgeführt[2]. Ob wir es also immer mit bloss gedachten Bühnenrequisiten oder mit wirklichen Tieren zu tun haben, lässt sich nur dann entscheiden, wenn ausdrückliche Zeugnisse dafür oder dagegen vorhanden sind; für Ruf ist nichts belegt; ich möchte aber eher annehmen, dass vor allem in J lebende Tiere verwendet worden sind. Allerdings die Karawanen, die etwa erwähnt werden, brauchen nicht wörtlich genommen zu werden; ebenso nicht die Aufträge, die Tiere in den Stall zu führen. Für J werden im Text aufgeführt: Pferd, Esel, Kleinvieh. Der Edelmann soll mit einem Ross auf die Bühne kommen; da er es gegen Korn umtauscht, mag es wohl stimmen; es kann das gleiche sein, wenn Joseph später befiehlt:

„hôrst diener, gang du in den stal,
Rüst mir min pfârd, vnd bring mirs har."

Die Esel, die die Wagen der Brüder nach Ägypten und wieder heim zu ziehen haben, werden öfters erwähnt; an einer Stelle heisst es sogar: „bring vns zâhen esel har"; wenn natürlich einer oder zwei da waren, genügte es vollkommen. Sicher aber kam das Kleinvieh (etwa drei Ziegen) auf die Bühne, das der Ägypter zu Joseph treibt; wenn er zwar noch Korn hätte „so wôlt ich mins gitzly nit lan", so aber „Hab ich min vychly in einr schar / für üwere gnad triben har", worauf Joseph entgegnet: „Drü houpt sich ich zů gegen stan". Die Luzerner Rödel zählen auch „vych zum spil" auf[3]: „Sol man zwen Esel haben Ein Allten vnd ein jungen zum ynritt zu Hierusalem", „Die x brüder sond haben 1 oxlin, 3 schaff, 2 geissen, 4 gitzlin", „die Grempler haben jm Tempel 1 korb mitt Tuben, 1 kalb, 2 gitzlin, 2 Lämlin".

Musik und *Gesang* spielen in den volkstümlichen Spielen des 16. Jahrhunderts eine grosse Rolle, vor allem in der Schweiz. Am meisten musiziert wurde allerdings im Elsass[4]. Die Musik hatte sehr verschiedene Funktionen zu erfüllen. Sie unterbricht die Handlung und bezeichnet Akt- und Szenenschlüsse. Vom Zuschauer aus betrachtet bot sie eine wohltuende Abwechslung; man konnte sich angenehm erholen vom angestrengten Zusehen und Zuhören; gerade für lang dauernde Spiele war diese Entspannung durch Musik unbedingt nötig.

Musik bezeichnet den Anfang und das Ende der Spiele; vermutlich wurde ein Trompetensignal geblasen. Bereits der Zürcher Reiche

[1] Vgl. Exp. Schmidt, S. 171 f
[2] Vgl. Bolte, 6, S. XVIII und S XCVII.
[3] Brandstetter, Regenz, 26.
[4] Spenle, Lebensdarstellung, 38.

Mann endet (920): „Nun blasend vf, wir wend daruon“. Ruf verwendet diese Aufforderung sehr oft; zum Beginn: „Vnd blaasend vf, so wend wir dran“ (H); am Ende: „jr spillüt, schland vff, es hatt ein end“ (W).

Gewöhnlich haben wir es mit Zwischenaktsmusik zu tun und mit Musik, die einen Abschnitt während des Aktes selbst bezeichnet. Denn die Bezeichnung: Zwischenaktsmusik für Volksspiele ist ja nicht ganz genau, weil die Aktbezeichnung für die Handlung selbst nicht von Belang war. Das Wesentliche ist immer: die Handlung an einem Bühnenstand ist beendet; sie beginnt nun an einem neuen. Um solche Einschnitte zu bezeichnen, haben wir die Musik. Zwischenaktsmusik findet sich bei verschiedenen Dramatikern; auch Ruf hat sie; in E steht nach allen fünf Akten die Bezeichnung: Musica, ebenso in W und A; in T wird Musica zu Beginn jedes Aktes gefordert (am Ende des 5. Aktes steht die Bezeichnung nicht mehr; auch nicht am Ende des Spieles). P hat Musica nach den ersten vier Akten; beim 5. fehlt sie. In J fehlt die Zwischenaktsmusik; Musica findet sich, ausser im Spiele selbst, nur am 1. Tag vor dem Epilog und am 2. Tag nach dem Prolog.

Musik während der Handlung selbst, zur Bezeichnung von Ortsveränderungen und des Beginns neuer Szenen findet sich sehr oft, so gewöhnlich vor und nach den Teufelsszenen, nach langen Gesprächen (in E, A). E ist noch ziemlich sparsam mit der Verwendung von Musik, aber in W, P, A wird sie sehr viel gebraucht; T hat wenig Musik innerhalb des Spieles. Innerhalb der Handlung hat die Musik manchmal die Funktion, Sprechpausen auszufüllen; die Handlung geht weiter, aber stumm. Es muss z. B. etwas hergerüstet werden, oder es müssen Personen geholt werden, oder die handelnden Personen ziehen an einen anderen Ort (Reise der Brüder in J; Passion). Oft wird ausdrücklich bezeichnet, dass es sich nur um Ausfüllung von Pausen handle[1]; auch Gesang kann diese Aufgabe haben: am Schluss des 1. Aktes von E, wo Satan sich umziehen muss: „diewyl singt man und rüst sich Sathan mit der kutten“; J (E 2 b): „Jetz fragt Potyphar das wyb wie es gangen syg. Sy verklagt den Joseph, zeigt das kleid, darzwüschend wirt etwas Music gehört“; J (G 7 a): Joseph lässt seine Brüder ins Gefängnis legen „Yetz singt man etwas, darnach nimpt man sy wider vss dem thurn, vnd stelt sy für Josephen“; J (L 4 a) „Jetz gond sy heim, hie zwüschend wirt etwas Music gehört“. Musik

[1] auch in der hdsr Zürcher Auferstehung: „Nun gond Caiaphas, Annas vnd Dachan hin zů dem Pilato, diewyl brucht man die seytenspil“.

wird auch gespielt, während in J sich die Priester beraten (stumme Szene), während Gott in A die Kleider für Adam und Eva holt und während der Stamm Adams das Opfer für Gott rüstet.

Möglicherweise konnte improvisierte Musik auch dazu benutzt werden, unfreiwillig entstandene Pausen unauffällig auszufüllen; wenigstens findet sich im Luzerner Rodel auf 1583 eine solche Bemerkung[1]: „Item sollent ettliche kurze Gsang sin, damitt, wo ettwas vnversächner Sach Pausen fürfielent, man sy ze singen wüsse."

Manchmal wird Musik auch dann verlangt, wenn es sich darum handelt, einen Zeitablauf darzustellen. So möglicherweise zu Beginn des 2. Tages von J, wo ein Zeitraum von ungefähr einem Jahr ausgefüllt werden soll, oder im 5. Akt verstreicht ein Tag während der Bezeichnung: Musica. In P muss die Musik, nachdem Christi Grab versiegelt ist, den Zwischenraum bis zum 3. Tag andeuten, denn die Handlung fährt mit dem Ostermorgen weiter. In A soll einmal die Zeitspanne von einer Nacht angedeutet werden, ein anderes Mal die Zeit von der Konzeption bis zur Geburt von Evas Kindern.

Um eine Stimmung zu mildern oder zu steigern, wird auch Musikbegleitung angewendet. So in J, wo Jacob die Nachricht von Josephs Tod erhält; oft in der Passion, z. B. vor dem Abendmahl um das Festliche herauszuheben, bevor sie zum Ölberg gehen, vor dem Ecce homo. In A nach der Rede des Todes, um seinen starken Eindruck etwas zu mildern; ferner bei den Begräbnissen der Patriarchen.

Auf der Bühne selbst verwenden die Kriegsleute Musikinstrumente: Trommeln und Pfeifen (W: „Jetz zücht Vespasianus vff halben platz mitt trum̄en vnd pfiffen."). Daneben kommen militärische Signale vor, so braucht T das Hornsignal als Zeichen zum Sturm. In H werden Signale zur Sammlung der Soldaten gegeben: „Louff du hin, blaass mir ylents vmb" und „Schland vmb"; es werden also Trompeten und Trommeln gebraucht. — In A erfolgt der Höllensturz „mit zweyen trummeten".

Feierliche Aufzüge werden mit Musik begleitet oder begrüsst. So befiehlt Joseph seinem Schaffner, sobald er mit Jacob zurückkehre, müsse er für Musik sorgen:

„Vnd sagend zů den spillüten
wenn ich jnen mit der hand düten,
So sŏllend sy gar schnell vnd bhend
die krum̄hŏrnen nen in die hend,

[1] Brandstetter, Musik und Gesang.

Vff das, so wir zů hof naachend
jr min volck herrlichen empfachend";

dazu kommt später die Anweisung: „Yetz farends gågem hof, man empfacht sy mit seitenspil herrlich". — Der Zug in A vom Ort des Fürsten nach Hanoch hat Musikbegleitung; die Spielleute werden voranmarschieren; ein Gast fordert sie auf: „schlahend dryn, wir sind gerüst", worauf die Antwort erfolgt: „so wend wir ziehen mit dem spyl in dstatt".

In A müssen die Spielleute herumgehen und das Mahl des Fürsten verkünden und durch Signale die Gäste dazu einladen: „Yetz blaasend sy das mal uss durch die statt und zring umb uff der brüge". — In H wird das Essen durch ein Signal angekündigt; darauf setzen sich die Gäste: „Demnach blaast man vf vnd setzt die gest". — Das Hofieren der Spielleute während des Essens ist sehr beliebt. In den Luzerner Spielen müssen sie zu jedem Gastmahl aufspielen, z. B.: „Zu Herodis Gastmal, sond sy ein gewaltig Hoffrecht machen, hoffieren"[1]. Im Zürcher Reichen Mann wird sogar im Himmel hofiert (316 „Yetz hofiert man in dem himmelrych"). Ruf verwendet es beim Schmause in A; der 1. Diener befiehlt den Spielleuten:

„Diewyl yetz sitzend dgest bym tisch,
so hofierend schnäll und machends frisch"

und dabei steht die Anweisung: „Yetz sönd die spillüt, diewyl sy ässend, hofieren".

In A werden drei Spielleute im Personenverzeichnis aufgeführt: Trummeter, Trummenschlaher oder erst spilmann, Pfyfer oder ander spilmann. Das sind die Spielleute, die zum Hofstaat des Fürsten gehören und auf der Bühne selbst mitspielten. Sie sind nicht identisch mit den sonstigen Spielleuten. Wie gross deren Anzahl war, ist nicht zu entscheiden, sicher nicht so gross wie in Luzern, das sich hierin besonders hervortat, gab es doch 1571 im ganzen 156 Trompeter und gemeine Spielleute; Harsthornbläser waren weniger, 1583 waren es vier. (Es gab nämlich in Luzern drei getrennte Musikabteilungen: die Harsthornbläser, die Trompeter und die gemeinen Spielleute, deren Hauptinstrument das Positiv war[2].)

Die Blasinstrumente machen numerisch den Hauptbestandteil der verwendeten Instrumente aus[3]. Ruf zählt wenig Instrumente auf. Bedeutend mehr verlangen die Luzerner Osterspiele[4]: „Sackpfeife, Tromm-

[1] Brandstetter, Musik und Gesang, 152.
[2] Brandstetter, Musik und Gesang.
[3] Nagel, Musik.
[4] Brandstetter, a. a. O., 148.

scheit, Geige, Flöte, hölzernes Gelächter, Schwäglen, Pfyffen, Trommen, Lyren, Dryangel, Nün Pfyffen, Vogelgeschrey, Wullbogen, Allphorn". Auch Hans v. Rütes Noe braucht ziemlich viele Instrumente: „Flöutten, Schwäglen, Harpffen, Lutten, Gygen, Clauicordium, Hackbrett, Pausunen, Trummeten, Trummen, pfyffen, krumhörner, Clareten" (O 2 b—O 3 b).

Zwischen Instrumental- und Gesangsmusik wurde genau unterschieden; findet sich die Angabe Musica allein, wie oft bei Ruf, so ist Instrumentalmusik anzunehmen; der Gesang wird als solcher besonders angegeben[1]. Gesang war sehr beliebt; Greff sagt im Vorwort zu seinem Lazarus: „Wir wissen, dass man vor zeiten in den alten actionibus zuweilen drein gesungen hat, latein und deutsch, welches nicht ungeschickt gewest ist, sonderlich das volk ein wenig munter und lustiger wird zu hören[2]". Ganz ähnlich meint Montanus im Vorwort zum Spiel von einem Grafen[3]: „Es soll auch zwischen jeglichem theyl gesungen oder gepfiffen werden, welches dem Spiel eine grosse zierd gibt". Chorlieder, wie im Schuldrama (Kolross, Rebhun) verwendet Ruf nicht. Ob Ruf überhaupt eigene Chöre verwendete, weiss ich nicht, doch scheint es mir immerhin wahrscheinlich; allerdings wird oft gesagt, dass die Spieler selbst singen. Luzern hat auch hierin sich stark entfaltet; es hat drei Gesangchöre: Engel, Cantores und Judensänger. Ausserdem sangen erst noch die Apostel, die Patriarchen und die Teufel je einmal[4].

Ob allein gesungen wurde ohne Musikbegleitung, oder ob Gesang mit Musik verlangt war, lässt sich nicht immer entscheiden. Es wird aber wohl beides vorgekommen sein. Gesang mit Musik kommt bei Ruf öfters vor (auch Rassers Kinderzucht und Zyrls Rebecca verlangt dies[5]). In P gehen die Hohenpriester „in radt, so man singt. Musica"; hier ist also Gesang mit Musik belegt; ebenso in P, wo „die Gaumer" um Jesus tanzen: „Yetz fahends an vmb jn vmbher springen vnd singend einr vor anhin, die andren all nahin", darüber steht die Anweisung: Musica; hier wird es sich wohl um einen Vorsänger und Refrain des Chores handeln. Sologesang findet sich selten. In Bullingers Lucretia singt der Narr ein Lied („Ein lied singt der Fryhett", S. 151); in Stimmers Comedia singt der Bote ein Weinlied (V. 202 ff.; ed Oeri). In A sagt am 1. Tag der Knabenherold:

[1] Nagel, Musik.
[2] Palms Edition von Rebhun, S. 181 f.
[3] Spenle, Lebensdarstellung, 30 f.
[4] Brandstetter, Musik und Gesang.
[5] Spenle, a. a. O., 37.

„dann wie bald sgsang ein end wirt han,
werdend dengel sspil heben an“,

darunter die Anweisung: Musica. — P schreibt vor: „Yetz fůrends Christum mit grosser vngstůme zů dem Caiapha vnd singend“, darunter: Musica. Ob es sich hier um wohlgeordneten Gesang handelt, ist fraglich; eine ganz ähnliche Anweisung in P stellt zusammen „schryends vnd singend“, ohne: Musica.

Einmal wird ausdrücklich vierstimmiger Gesang vorgeschrieben, am Beginn von P: „Yetz fahends an singen mit vier stimmen / Collegerunt autem summi pontifices consilium“. — Als vierstimmiger Gesang darf wohl auch die Bezeichnung „Gsang mit vieren“ im kleinen Spiel von H. v. Rütes Noe aufgefasst werden. — In W fordert am Schlusse des 1. Aktes der Hausknecht die Spielleute auf, ein Lied zu sagen:

„Wie sitzend ir? sind gůtter dingen
vnd thůnd ein fart ein liedle singen“;

dass sie wirklich gesungen haben, ist allerdings nicht verzeichnet, denn es folgt nur die Bemerkung: Musica.

Die Spielleute werden oft von den Spielern aufgefordert, zu spielen, damit sie singen oder tanzen könnten. So im Spiel vom Bacchus[1], sagt die Bäuerin (183 a):

„Jr Spillütt nent die Instrument
Vnd lönd die selben wol erklingen
So will jch gwalltig zů v̈ch singen“;

Magd des Landsknechts:

„Jr Spillüt nendt die Instrument
Dan jr jetz langzyt grůwett hönt“ (185 b),

und der Hauptmann fordert zum Tanz auf (186 b):

„Wer sich well schicken zů dem dantz;
. . . .
Drumb druf, jr spillütt, jch will dran.“

Ähnliche Anweisungen finden sich in vielen Spielen; auch Ruf hat sie. In J sagt während des Essens der Brüder Neptalim auf einmal: „Es hatt mich lang nie bass glust zsingen“; eine weitere Anweisung findet sich nicht, doch werden sie vermutlich irgend ein Weinlied mit Musikbegleitung gesungen haben. Ähnlich beim Mahle in A, wo der Truchsess meint:

„zuo dem das machte ouch kurtzwyl,
wo man yetz hette dseitenspil“;

der Kemerling ruft:

[1] hdsr in Aarau; vgl. Bächtold, Anm. 87 f.; Abschrift von Dr. Geiger, Basel.

„Vor, ee wir anhebind zuo singen,
wil ich dir vor ouch ein hie bringen!“,

dann steht die Anweisung: Musica; es wurden wohl Trinklieder gesungen.

Ohne die Bemerkung Musica finden sich z. B. die Anweisungen in E „diewyl singt man“ am Schluss des 1. Aktes, und in J, während die Brüder im Gefängnis liegen: „Yetz singt man etwas“.

Der Text der Lieder ist bei Ruf in den seltensten Fällen angegeben. Er war ja sehr oft auch völlig gleichgültig und wurde eben der Stimmung und der Erfordernis der Handlung einigermassen angepasst. In P heisst eine Anweisung, nachdem der Engel den Marien Christi Auferstehung verkündet hat: „Die wyber gond hinweg, sy singend, Christ ist erstanden“ (darunter: Musica). Das Lied: Christ ist erstanden wird auch am Schlusse gesungen bei der Frankfurter Dirigierrolle des Passionsspieles, beim Egerer sog. Fronleichnamsspiel und beim Innsbrucker Osterspiel[1], ferner am Schlusse von Hans v. Rütes Osterspiel (1552).

In P finden sich am Schlusse des 1. Tages die Anweisungen: „Der erst wechter rûfft die zwôlffe“ „Der ander wechter rûfft die dry“ „Ander wechter rûfft die viere“. Ein Text dazu ist nicht vorhanden, doch wurde hier wohl der gewöhnliche Stundenruf des Nachtwächters gerufen oder gesungen. Um 4 Uhr wird dazu das Taglied des Wächters gesungen[2]: „singt demnach den tag“. Der Text des Liedes heisst:

„Der tag kumpt har geschlychen
Dem armen als dem rychen,
On den Gott niemant nit vermag
Das ist der hâll vnd klare tag.
So, gsell, so.“
„Erst wâchter entspricht jm“:
„So, gsell, so.“

Wir haben es also noch mit Wechselgesang zu tun. Das obige Wächterlied scheint das allgemein übliche gewesen zu sein[3]. Im Elsass sind wenigstens ganz ähnliche Wächterlieder belegt (vgl. Wichner, Stundenrufe und Lieder der deutschen Nachtwächter, S. 66 f.); so z. B.:

„Der Tag kommt heran zu schleicha
Den Arme und den Reicha“;

ebenso findet sich in einer anderen Fassung der 2. Teil des obigen

[1] Creizenach[1], I, 220, 224.

[2] die hdsr Zürcher Auferstehung hat, bei den Wächtern am Grabe, die Anweisung „Nun blast man inn der statt den tag an“ (S. 32 b).

[3] nach freundl. Mitteilung von Prof. John Meier, Deutsches Volksliedarchiv, Freiburg i. Br.

Liedes: „der helle Tag, der alles vermag“. Ein Wächterlied findet sich auch in Jos Murers Belagerung Babylons[1]:

„Lost, lost, ir herren, was ich sagen,
Die zitglock hat ietz viere gschlagen!
Also, gsell, sorg, blas uf den tag,
Der sich nit mer verbergen mag.“

Auch in W wird ein Liedanfang erwähnt. Satan fordert während der Arbeit die Taglöhner auf:

„Jr gsellen, sind nun gůtter dingen,
lond vns ein frölichs liedli singen!“

Darauf steht die Anweisung (1570): „Sond die räbluit singen: schürtz dich grettli, schürtz dich! der win ist inhen thon“ (darauf: Musica). Das Lied ist also von Musik begleitet; es dient dazu, das Verstreichen des Sommers zu bezeichnen. Der Text dieses Liedes findet sich in Erck-Böhmes Liederhort (Bd. I, 1893; Nr. 113); es umfasst 9 Strophen. Die 1. Strophe lautet: Nun schürz dich, Gretlein, schürz dich,
Du musst mit mir darvon.
Das Korn ist abgeschnitten,
Der Wein ist eingetan.

Der Text und die Melodie sind schon früher aufgezeichnet in Georg Forsters Liederbüchern (5 Theile, Nürnberg 1539—56) III, 1549, Nr. 66. (Gedruckt auch im Wunderhorn III, 46 und bei Uhland 256 A.) Es war wohl ursprünglich ein Winzerlied, und ist bei Ruf also durchaus am richtigen Platze. Es scheint ziemlich beliebt gewesen zu sein; auch Bolz erwähnt es in seinem Weltspiegel, er lässt Brůder Claus von Vnderwalden den Eidgenossen vorwerfen: „Do singend jr: Nun schürtz dich, gredlin!“ (V. 1280[2]).

Zu den Aufführungen fand sich immer eine grosse Menge *Zuschauer* ein. Nicht nur aus der Stadt selbst, sondern auch von den umliegenden Dörfern und den anderen Kantonen kamen sie. Der Unterschied zwischen protestantisch und katholisch wurde in diesen Spielen auf einmal nicht mehr so brennend scharf empfunden; man bemühte sich allerdings auch, niemand in seinen Gefühlen zu verletzen; das wird denn auch ausdrücklich betont. Zu den Luzerner Osterspielen kamen z. B. sehr viele Protestanten; die Zuschauermenge war dort überhaupt sehr gross: der Stadtschreiber Cysat zählte einmal bei 7000[3]. Wahrscheinlich waren bei den Zürcher Spielen auch Ka-

[1] Bächtold, 356.
[2] Mohr, Bolz, 85.
[3] Hidber, Theater der Luzerner, 632.

tholiken anwesend. Die fremden Gäste wurden gut empfangen, und es wurde in zuvorkommender Weise für sie gesorgt.

Die Heroldsanreden erwähnen die Zuschauer und die fremden Gäste:

„darumb ich iez wil bäten han
die vili svolchs hie, wib und man,
insunders doch die frömden lüt,
dass hie für übel habind nüt“ E, 3575 ff.

Die Zuschauer werden gelegentlich im Spiele direkt angesprochen; meist wird ihnen dabei eine ernste Ermahnung vorgehalten. So vom treuen Eckart in E („redt zuo allem volch“), vom Sohne in W (bevor er in den Weingarten gehen soll 3338 ff., auf dem Wege zum Weingarten 3414 ff., vor seinem Tode „Sun zum volck“ 3546 ff.), vom Truchsess in J (bevor er gehängt wird, „der spricht also zum volck“), und vom Evangelisten Johannes in P.

Bei den zweitägigen Spielen werden die Zuschauer am Ende des 1. Tages gebeten, morgen wieder vollzählig zu erscheinen und die gleiche Ruhe zu wahren wie am 1. Tage:

„morn sönd ir allsand wider kon,
wie ir all hie versammlet sind“ A.

Was aber vor allem sich als notwendig erwies, war, die Zuschauer um möglichste Ruhe und Stille zu bitten. Denn sonst war es beinah unmöglich, dass das Spiel gut verstanden werden konnte. Sehr ironisch beginnt Rütes Noe mit der Aufforderung des Teufels, ja recht zu lärmen. In Krügers Weltaction bittet der Prolog:

„Wer solches nun wil schawen an,
Der bleibe forthin stille stan
Biss an das end an einem ort,
Vnd lauffe nicht sehr offte fort.“ (V. 79 ff.)

Auch Ruf ermahnt in seinen Spielen immer wieder:

„Nvn hörend zů vnd schweigend still“ (H);
„so losend vff, still, vnd mitt zucht!“ (W).

Er appelliert auch an das Kameradschaftsgefühl und den Anstand der Zuschauer, sie sollten aus Rücksicht auf die Mühe und Arbeit der Spielenden diesen ihre Aufgabe nicht erschweren und nicht verärgern, sondern durch Stille sich erkenntlich zeigen:

„Ein burgerschafft werd hie betracht,
die üch das spil zun eeren macht,
Jr werdend doch vmb jrent willen
morn vflosen mit glycher stillen“ (J).

Einzelne Typen und Gestalten.

Bestimmte Typen kehren bei Ruf immer wieder; mit besonderer Vorliebe schiebt er sie, wenn es nur angeht, in seine Spiele ein; so hauptsächlich die Teufel, aber auch Kochszenen, oder etwa Kriegsleute oder den Holzstaat. In der Gestaltung dieser Personen ist er meist frei; sie glücken ihm viel besser, bekommen auch individuellere, lebendigere Züge. Gelegentlich finden sich einzelne Personen, die wirklich gut charakterisiert sind; es sind meist Nebenrollen, Leute aus den unteren Schichten. Hier zeigt Ruf seine eigentliche Begabung. Ich möchte im folgenden die Gestaltung von einzelnen seiner Personen im Zusammenhang betrachten.

Um den *Teufel* in seiner menschlichen Tragik zu begreifen, um zu erfassen, was es bedeutet, vom erhabenen Sitz im Himmel herabgestürzt zu werden in ewige Nacht und Verdammnis, bedurfte es schon grosser Dichter. Milton musste sein Paradise Lost schreiben und Joost van den Vondel seinen Luzifer. In der Bibel war der Teufel das ausgesprochen böse Prinzip; er war der grosse Gegenspieler Gottes. Aber in der Versuchungsszene hatte Christus den Satan überwunden und seine Macht gebrochen; wohl versucht der Teufel immer noch die Menschen zu verderben, aber er tut es nicht mehr aus eigener Machtvollkommenheit, sondern bloss als Werkzeug und mit dem Willen Gottes. Damit ist sein Schrecken dahin und die Furcht vor ihm ist gering geworden. Durch Christi Höllenfahrt ist er ganz besiegt, die Tore der Hölle sind gesprengt worden und haben sich aufgetan vor Jesus, und die Teufel mussten Christus als ihren Herrn anerkennen und ihm die Seelen der guten Menschen ausliefern. — Damit war für das mittelalterliche Drama die Möglichkeit geschaffen, den Teufel immer mehr zur komischen Figur umzugestalten, zum betrogenen Teufel, zum dummen Teufel. Der Teufel sucht die Menschenseelen einzufangen mit allen möglichen Mitteln, aber im letzten Augenblick entwischen sie ihm und gehen durch die Reue ein in die Herrlichkeit Gottes (so z. B. im Everyman). — Ursprünglich war ja der Teufel nicht so gedacht und nicht so ins Drama eingeführt worden; sondern

er wurde durchaus ernst genommen, und man empfand Grausen und Angst vor ihm. Er war überall der Versucher, der Feind des Guten. Aber dieser Dualismus wurde nicht in seiner Konsequenz durchgeführt, und das mittelalterliche Drama verlor damit seinen besten Gegenspieler. Denn schliesslich kam es einem ja doch immer wieder zum Bewusstsein, dass der Teufel nur über eine beschränkte Macht verfüge und einem nichts anhaben könne, wenn man in der Gnade Gottes ruhe. So wurde sein Lärmen und Dräuen illusorisch, und unwillkürlich konnte man sich eines Lächelns nicht erwehren. (Allerdings verliert er ja auch jetzt seine Tragik nicht; nur wird sie gewandelt; nun ist die Diskrepanz da zwischen seiner unheimlichen Betriebsamkeit und der Erfolglosigkeit seiner Bemühungen: er muss sich anstrengen und erhält keinen Gegenwert; und spürt selber nicht einmal, wie er an der Nase herumgeführt wird.) Da aber die wenigsten Menschen so sicher waren in ihrem guten Gewissen, so verlor der Teufel doch eigentlich nie einen geheimen, leisen Machteinfluss. Man sah ihn ja leibhaftig vor sich und spürte seine Schrecken, erkannte seine unheimliche fratzenhafte Gestalt, und wusste ja nie, ob er nicht im nächsten Augenblick auf einen zukommen würde. So hat auch der humoristische Teufel doch noch etwas vom Beunruhigenden, Bedrückenden. Und es tat gut und wirkte wie eine Befreiung von einem lastenden Albdruck, wenn man einmal herzhaft auflachen konnte über seine Ungeschicklichkeit und Tölpelhaftigkeit, wenn man sah, wie er so recht betrogen wurde. Damit erkannte man doch die Möglichkeit, ihm auch einmal auf diese Weise zu entkommen. So wirkte die Teufelsfigur immer als Ermahnung und leise Drohung, als beständiger Ansporn zu gutem Leben. Hierin lag schliesslich ihre Funktion. Reuschel[1] äussert sich über die „Teufelsszenen, die übrigens höchst wahrscheinlich auf den mittelalterlichen Menschen einen weniger heiteren Eindruck machten als auf das Geschlecht von heutzutage, weil die Realität der höllischen Scharen von niemandem bezweifelt wurde und die Furcht vor den Verführungskünsten Luzifers und seiner Gesellen die Gemüter bewegte".

Rudwin[2] vermutet, dass der Ursprung des Teufels im geistlichen Drama in der Höllenfahrtsszene zu sehen sei, dass er hier zum erstenmal angewendet worden sei. Die Gestalt des Teufels im mittelalterlich-religiösen Drama ruht nach ihm auf biblischer Grundlage[3].

[1] Weltgerichtsspiele, S. 4.
[2] Teufel, S. 3.
[3] a. a. O., S. 13.

Hampe[1] geht vielleicht doch etwas zu weit, wenn er die Teufelsgestalt als Eigentum der Spielleute allein ansehen will: „Die Figur des Teufels, wie sie uns in den geistlichen Spielen des Mittelalters entgegentritt, dürfen wir geradezu als eine Schöpfung der Spielleute betrachten." Sicherlich mögen gewisse Züge, vor allem natürlich komische, auf sie zurückzuführen sein; dass sie aber von ihnen überhaupt erst ins mittelalterliche Drama einbezogen wurden, glaube ich kaum.

Das volkstümliche Drama entwickelt die Teufelsfigur des mittelalterlich-geistlichen Spieles weiter und zieht sie nur noch mehr ins Komische, erfindet auch verschiedene neue Züge, wie der Teufel die Seelen holen könnte, welches Kostüm und welche Requisiten er zu tragen habe. Auf dieser Linie stehen auch Rufs Teufel. — Nach Jacob Minor[2] haben die Teufelsfiguren im Drama des 16. Jahrhunderts durch Thomas Naogeorg ihre typische Gestalt erhalten, was ja wohl hauptsächlich für das lateinische und das Humanistendrama gelten wird.

Die Teufelsliteratur nimmt im 16. Jahrhundert einen gewaltigen Aufschwung[3]. Wie man, hauptsächlich unter dem Einfluss von Brants Narrenschiff, Spezialnarren schuf für alle möglichen Untugenden und Einseitigkeiten und Verschrobenheiten, so entstanden nun auch Spezialteufel für alle Laster und Gebrechen. Im geistlichen Spiel waren schon frühzeitig die sieben Todsünden je einem bestimmten Teufel zugeschoben worden, der für ihre Verbreitung und Pflege verantwortlich war, und auch nach ihr benannt wurde (so gibt es z. B. im Luzerner Osterspiel folgende Teufel: Superbia, Luxuria, Gula, Avaritia, Acedia, Invidia). Bedeutend für die Entwicklung der Spezialteufel wird das Drama des Johannes Chryseus „Hoffteuffel, das sechste Kapitel Danielis". Nun schoss rasch eine ganze Blütenlese solcher Teufel empor: Hosenteufel, Saufteufel, Fluchteufel, Eheteufel etc. Diese ganze Teufelliteratur fasste Feyerabend in Frankfurt a. M. zusammen und gab sie 1569 heraus unter dem Titel „Theatrum Diabolorum". Jede Unsitte der Zeit wird hier von einem besondern Teufelchen gehegt, und man hört die Klagen über die schlimmen Zustände in jener Zeit.

Ruf kennt diese Spezialteufel noch nicht. Er hat noch die alten Teufelnamen und die Funktionen der Teufel des mittelalterlichen Spieles. Er verwendet Teufel in H, E, W und A; die Szenen der drei letzteren sind einigermassen ähnlich aufgebaut; in jedem dieser 3 Spiele kommt zweimal eine Teufelszene vor; am ausgebildetsten sind sie in A.

---

[1] Fahrende Leute, S. 37.
[2] Einleitung zum speculum, S. VIII.
[3] Vgl. Osborns Einleitung zum Hosenteufel des Musculus, Hallesche Neudrucke, S. XVII—XX.

Die Namen, die Ruf für seine Teufel verwendet, sind die aus den mittelalterlichen Spielen bekannten: Lucifer (E, W, A), Satan (H, E, W, A), Belzebock (E), Bell (E, W), Runzifal (H, E, ev. W), Astaroth (W); in E ist auch der Bote mit einem nur bei Ruf belegten Namen bezeichnet: Burlibuss. Daneben verwendet Ruf verschiedene Teufel, die keinen individuellen Namen tragen, sondern nur numeriert sind: 1.—5. Teufel, 1.—3. junger Teufel, in H 2. und 3. Teufel; abgesehen von obiger Ausnahme trägt auch der Teufelsbote keinen Namen.

Die in den mittelalterlichen Spielen und im Drama des 16. Jahrhunderts gebrauchten Teufelsnamen entstammen im allgemeinen entweder der Bibel, oder es sind volkstümliche Ausdrücke, oder dann latinisierte Sünden (im Luzerner Osterspiel finden sich alle drei Kategorien beieinander[1]). Nach Rudwin[2] enthalten die deutschen Spiele keine Teufelsnamen, die der griechischen und römischen Mythologie entlehnt sind, wie es in den französischen Mysterien der Fall ist (in den englischen Mysterien sind fast alle Teufelsnamen biblisch). Im folgenden versuche ich eine Zusammenstellung von Teufelsnamen zu geben (wobei ich das 16. Jahrhundert einbeziehe), soweit mir hier die Quellen bekannt geworden sind (es sind nur Schauspiele berücksichtigt, keine anderen Texte[3]).

Acedia (Luzerner Osterspiel), achtarot (Luzerner Heiligenspiel Hdsr a), Amon (Pfarrkircher und Haller Passion), Aschareth (Seb. Wild, Passion, Versteinigung Stephani, Der Jünger Gefängnis), Asmodeus (Luzerner Osterspiel; Luzerner Fastnachtspiel von 1592; Ackermann, Tobias; Wickram, Tobias „Assmodoth"; Yetzeler, Tobias „Asmodot"), Asotus (vgl. Weinhold), *Astaroth* (Pfarrkircher P; Haller P; Alsfelder P „Astorodt"; 4. Erlauer Spiel; Redentiner Osterspiel „Astrot"; Schernberg, Frau Jutte „Astrot"; Meinradspiel; Luzerner Osterspiel; Luzerner Antichrist 1549; Keller, Fastnachtspiele 124, S. 52, 26; Ruf, Weingarten; Bolz, Weltspiegel; Murer, Belagerung Babylons; Jos Murer, Absolom; Georg Gotthart, Tobias, Troja; Funckelin, Lazarus, im Zwischenspiel; Wickram, Tobias; Yetzeler, Tobias), Auerhan (Georg Gotthart, Tobias), Avaritia (Luzerner Osterspiel), Baall (Pfarrkircher P; Haller P; Künzelsauer Fronleichnamsspiel, Mirakelszene von Juliana und dem Teufel „Beal"), bärtli (Luzerner Antichrist 1549, Hdsr d), Behemot (Miles christianus, in Bern, Mone II, 412; Bolz, Weltspiegel; Math. Holzwart, Saul „Böhemot" und „Behemot"), *Bell* (Ruf, Etter Heini, Weingarten; Funkelin, Reicher Mann und armer Lazarus; Murer, Belagerung Babylons „Beel", Georg Gotthart, Tobias „Beel"), Belial (Alsfelder P; Haller und Pfarrkircher P „Welial"; Redentiner Osterspiel „Belyal"; Hessisches Weihnachtsspiel; Egerer Fronleichnamsspiel; Urstend-Christi-Spiel, Birlinger; Meinradspiel; Leon, Kindermord zu Bethlehem; Holzwart, Saul; Georg Gotthart, Tobias; Wickram, Tobias; Bolz, Weltspiegel; Seb. Wild, Passion, Versteinigung Stephani, Der Jünger Gefängnis; Hans Sachs, Tragedia von fal Ade; Schertweg, Bigandus;

[1] Brandstetter, Fastnachtsspiel von 1592.
[2] Teufel, S. 174.
[3] Vgl. dazu: Arndt, Personennamen; Weinhold, Über das Komische; Rudwin, Teufel.

Thomas Brunner, Jacob und seine 12 Söhne), Beelphegor (Haller und Pfarrkircher P; Luzerner Osterspiel; Luzerner Fastnachtspiel 1592; Georg Gotthart, Tobis „Belfeger"), *Belzebock* (Alsfelder P „Beltzbugk"; Pfarrkircher und Haller P „Peltzenpock"; Hessisches Weihnachtsspiel „Beelczebuck"; Redentiner Osterspiel „Belsebuc"; Donaueschinger P „Beltzebock und Belczebug"; Thüringer Zehnjungfrauenspiel „Belczebug"; Münchener Weltgerichtsspiel „Pelltzepock; Meinradspiel „Beeltzibockh"; Ruf, Etter Heini „Belzebock"; Murer, Belagerung Babylons „Beltzibock"; Keller, Fastnachtspiele 57, S. 510, V 3 „Belzepock"), Belzebub (neuere Belege: Leon, Kindermord zu Bethlehem; Peccator conversus, in Bern, Mone II, S. 411; Miles christianus, in Bern, Mone II, S. 412; Auferstehung Christi, hdsr in Zürich; Petrus Meckel, Satans Anklage des Menschengeschlechts; Lasius, Weihnachtsspiel; Funkelin, Reicher Mann und armer Lazarus; Wickram, Tobias „Beltzebob"), Beerith (Alsfelder P; Luzerner Heiligenspiel, Hdsr a; Meinradspiel), beschyss den gsellen (Hans v. Rüte, Von der Abgötterei), Binckenbangk (Alsfelder P; Keller, Fastnachtspiele 56, S. 484, V. 20, wo er der Wirt vor der Hölle ist), Blendelustus (Lasius, Weihnachtsspiel), Blutdürstimacherus (Lasius, Weihnachtsspiel), Bodenloss (Bolz, Weltspiegel), Bone (Alsfelder P), Brendlin (Donaueschinger P; Luzerner Osterspiel; Luzerner Heiligenspiel, Hdsr a), *Burlibuss* (Ruf, Etter Heini, V. 2576 „Ich bin der bost knecht Burlibuss"), Bürstlin (Luzerner Osterspiel), Cacodemon (vgl. Weinhold), Charon (vgl. Weinhold), Cupido (vgl. Weinhold), Dämon (Meinradspiel; Narhamer, Hiob „Demon"), Ehrsuchtus (Lasius, Weihnachtsspiel), Federwisch (Alsfelder P; Friedberger P; Donaueschinger P; Hessisches Weihnachtsspiel; Schernberg, Frau Jutte; Luzerner Osterspiel), Vögele (Villinger P, Dinges, Untersuchungen), Volbock (Bolz, Weltspiegel), Frauwenzorn (Alsfelder P), Funkeldune (Redentiner Osterspiel), Fürsthetzere (Lasius, Weihnachtsspiel; Römolt, Spiel von der Hoffart), Gabel Greth (Yetzeler, Tobias), Geldkratzerus (Lasius, Weihnachtsspiel), Gydt (Luzerner Antichrist 1549; Luzerner Heiligenspiel, Hdsr a), Glissglass (Luzerner Osterspiel), Grass tüfelin (Bolz, Weltspiegel), Gula (Luzerner Osterspiel), Gumprecht (Keller, Fastnachtspiele, 56), Happa (Krüger, Von Anfang und Ende der Welt „Happa, des teufels postbot"), Hederle (Villinger P, Dinges, Untersuchungen), Helhundt (Alsfelder P), Hellekrugk (Alsfelder P), Hetzerus (Römoldt, Spiel von der Hoffart), Hornblas (Keller, Fastnachtspiele, 56, S. 493, 8), hörnli (Luzerner Heiligenspiel, Hdsr a), Infernus (Urstend-Christi-Spiel, Birlinger, gemeint ist Luzifer), Invidia (Luzerner Osterspiel), Irrtum (Luzerner Antichrist 1549; Luzerner Heiligenspiel, Hdsr a), Ismodoth (Georg Gotthart, Tobias), Kakos (Narhamer, Hiob), kärtli (Luzerner Antichrist 1549, Hdsr b; Luzerner Heiligenspiel, Hdsr a), Klet (Egerer Fronleichnamsspiel), Kottelrey (Alsfelder P), Krentzelein (Alsfelder P „Krentzlynn"; Friedberger P „Krenczelin"; Hessisches Weihnachtsspiel „Kräntzlin"; Schernberg, Frau Jutte), Krumphorn (Keller, Fastnachtspiele, 56, S. 492, 15), Krumnase (Redentiner Osterspiel), Krutli (Meinradspiel; Luzerner Heiligenspiel, Hdsr a; Luzerner Osterspiel „Krütlin"), Länzl (Haller P), Lasterlein oder Lästerlin (Keller, Fastn., 57), Lasterpalk (4. Erlauer Spiel; Keller, Fastn., 53, S. 443, 6), Lepel (Redentiner Osterspiel), Lesterer (Haller P), Leutschendero (Lasius, Weihnachtsspiel), Leviathan (Alsfelder P; Luzerner Osterspiel; Miles christianus, in Bern, Mone II, 413), Lykketappe (Redentiner Osterspiel), Lillis (Schernberg, Frau Jutte „des Teufels grosmutter"), Lisegangk (Alsfelder P), Lorcaballus (Macropedius, Rebelles), Lügentichterus (Lasius, Weihnachtsspiel, wo er V. 1037 auch „Lügenhewre" heisst), Luxuria (Luzerner Osterspiel), *Luzifer* (neuere Belege: Meinradspiel; Schernberg, Frau Jutte „Luciper"; Luzerner Fastnachtspiel 1592; Miles christianus, in Bern,

Mone II, 413; Krüger, Von Anfang und Ende der Welt; Keller, Fastn., 53, 56, 57, 125; Ruf, Etter Heini, Weingarten, Adam; Murer, Belagerung Babylons; Murer, Absolom; Funkelin, Reicher Mann und armer Lazarus; Gotthart, Tobias; Haller, Glückwünschung), Machdanz (Alsfelder P; Hessisches Weihnachtsspiel „Machadantz"), Mammon (Alsfelder P; Meinradspiel; Jos Murer, Absolom; Georg Gotthart, Tobias; Luzerner Osterspiel und Fastnachtspiel 1592 „Mammona"), Marcolappus (Macropedius, Rebelles), Mellemell (Luzerner Antichrist 1549; Luzerner Heiligenspiel, Hdsr a „mellemäl"), Milach (Alsfelder P), Milcom (Murer, Belagerung Babylons; Jos Murer, Absolom „Milckom"), Moditak (Keller, Fastn., 125, S. 90, 8), Molech (Thomas Brunner, Jacob und seine 12 Söhne; Jos Murer, Absolom „Moloch"), mordachs (Hans v. Rüte, Spil von der Abgötterei), Mordteufel (Krüger, Richterspiel), Nicht umbsunst (Haller P), Nyd (Luzerner Antichrist 1549; Luzerner Heiligenspiel, Hdsr a), Neidstifftero (Lasius, Weihnachtsspiel; Römolt, Spiel von der Hoffart), Nimmerguot (Keller, Fastn., 56, S. 492, 23), Noytor (Redentiner Osterspiel), Nottir (Alsfelder P „Natyr"; Friedberger P „Notir"; 4. Erlauer Spiel „Nottir"; Schernberg, Frau Jutte; Keller, Fastn., 125, S. 90, 15), Petulcus (Luzerner Fastnachtspiel 1592), Pluto (Meinradspiel), Puk (Redentiner Osterspiel), Rabbarlab (Knaust), Raffenzann (Alsfelder P), Rapax (Krüger, Von Anfang und Ende der Welt), Räppli (Luzerner Heiligenspiel, Hdsr a), Rauchfleck (Keller, Fastn., 56, S. 492, 29, S. 493, 1), Rausch (Knaust), Rosenkranz (Haller P; Pfarrkircher P; Alsfelder P; 4. Erlauer Spiel), Ruffo (Haller und Pfarrkircher P), Rülleprüll (vgl. Weinhold), Rumpolt (Knaust), *Runzifal* (Ruf, Hiob, Etter Heini, Weingarten; Meinradspiel), *Satan* (neuere Belege: Krüger, Richterspiel, Von Anfang und Ende der Welt; Meinradspiel; Schernberg, Frau Jutte; Miles christianus, in Bern, Mone II, 414; Holzwart, Saul; Naogeorg-Menius, Pammachius; Petrus Meckel, Satans Anklage des Menschengeschlechts; Jos Murer, Naboth, Jungmannenspiegel, Belagerung Babylons; Ruf, Hiob, Etter Heini, Weingarten, Adam; Narhamer, Hiob; Wickram, 10 Alter; Haller, Glückwünschung; Georg Gotthart, Troja, Tobias; Seb. Wild, Passion, Versteinigung Stephani, Der Jünger Gefängnis; Keller, Fastn., 53, 57, 125), Satyr (vgl. Weinhold, erst seit Ende des 16. Jahrhunderts), schend den gast (Hans v. Rüte, Spiel von der Abgötterei), Schentel (Keller, Fastn., 57), Schonspigel (Egerer P), Schoppenstugk (Alsfelder P), Schorczemage (Friedberger P), Schürdenbrand (Bolz, Weltspiegel; Hans v. Rüte, Spil von der Abgötterei; Alsfelder P „Schorbrandt"), Seelmordero (Lasius, Weihnachtsspiel), Seltenfrum (Haller P, mit Titinil identisch), Snyngkensnabel (Friedberger P), Spiegelglanz (Alsfelder P; Schernberg, Frau Jutte), Spränczl (Haller P), Stimulus (Hans Salat, Verl. Sohn), Storenfried (Mauritius, Schulwesen), Sturpaus (Haller P), Superbia (Luzerner Osterspiel), Tentator Meinradspiel; Hans Salat, Verl. Sohn „Temptator"), Terrator (Luzerner Antichrist 1549; Luzerner Heiligenspiel, Hdsr a „Tarrator"), Titinill (Haller und Pfarrkircher P), Tutevillus (Redentiner Osterspiel; 4. Erlauer Spiel „Tutivill"; Künzelsauer Fronleichnamsspiel „Thuttwil"), Unversün (Schernberg, Frau Jutte), Unküschheit (Luzerner Antichrist 1549; Luzerner Heiligenspiel, Hdsr a), Unkrut (Luzerner Osterspiel), Untreu (Haller P), Urnell (Haller P, er ist Postbote des Teufels), Waldach (Egerer P), Zegenbart (Alsfelder P).

Die Rollen der Teufel waren gewöhnlich sehr begehrt, wenigstens in Luzern[1]. Dort gelang es oft nur einflussreichen Magistratspersonen, eine solche zu erhalten. Des Zudranges wegen war wohl auch die Zahl

[1] Hidber, Theater der Luzerner, S. 627.

der Teufel so gross. Beim Luzerner Osterspiel 1597 wurden die Rollen nach ihrer „Vornehmheit“ in fünf Klassen eingeteilt; zur 1., der „fürnembsten“, gehörte Lucifer, zur 2.: Beelzebub, Asmodaeus, Astaroth, zur 3. die übrigen Teufel; also auch die geringeren Teufel waren noch sehr geachtete Personen[1]. — Später erhoben sich schlimme Befürchtungen, Teufel zu agieren, da doch immer von der Rolle auch etwas auf den Menschen übergehen könnte, und da es zudem als unmoralisch galt, solche Gestalten überhaupt darzustellen. So äussert sich der Zürcher J. Breitinger 1624 in seinen „Bedencken von Comoedien“: „Man hat beyspil / wann etwan in den Comoedien der Teuflen seyn sôllen nur drey, oder vier, dass sich jhre anzahl vermehret, davon den vbrigen, welche dise abschewliche person agiert, nit heimlich gewesen, wol auch hernach nit vil frôlich gesehen worden“ (D 2 a; er hat auch Bedenken über die Darsteller Gottes und des Todes).

In den meisten Spielen des 16. Jahrhunderts hatten die Teufel im Spiele selbst mitzuwirken und hatten ihren bestimmten Text und ihre bestimmten Gesten angewiesen. Sie sollten abschreckend und damit ermahnend wirken. Gelegentlich aber tritt diese Funktion hinter der bloss komischen ziemlich zurück. Für Ruf kommt dies allerdings noch weniger in Betracht. In einzelnen Spielen übernehmen die Teufel (zum Teil mit dem Narr) auch die Theaterpolizei und sorgen für Ruhe und Ordnung, wozu sie ihr beängstigendes Aussehen besonders befähigt. „Im Paul von Bolz kündet der Narr den Ruhestörern Prügel an und setzt den Teufel als Aufseher ein[2].“ Das Spiel wird auch gelegentlich vom Teufel eröffnet, so in Hans von Rütes Noe, wo der Teufel vor dem Herold sich an die Zuschauer wendet und sie in ironischer Weise auffordert, möglichst zu schwatzen und zu lärmen:

„Wôllent ein tôn vnd wâsen han
Das nieman môg ein wort verstan“ (A 2 a).

Der Aufbau einer Rufschen Teufelszene geht im allgemeinen so vor sich: die Teufel sind in der Hölle, deren Tor geschlossen ist. Darauf kommt des Teufels Bote mit einem schaffelin in der Hand und klopft an die Höllentür und ruft die Teufel heraus. In E nennt er sich mit Namen: „Ich bin der bost knecht Burlibuss“ (V. 2576[3]). Die Teufel stürzen hervor, und Lucifer erkundigt sich, was denn los sei (in der 2. Szene von A gibt Lucifer aus der Hölle heraus Antwort, und erst, als er hört, dass der Bote draussen stehe, laufen die Teufel

[1] Brandstetter, Regenz bei den Osterspielen, S. 28.
[2] Koischwitz, Theaterherold, S. 70.
[3] Boten des Teufels finden sich z. B. auch in Krügers Weltaction (wo er Happa heisst); in der Haller Passion ist Urnell der Bote; Murer, Belagerung Babylons, hat eine „Post“.

heraus). Der Bote erzählt nun seinen Bericht; es ist immer etwas, das die Teufel wenn möglich hintertreiben oder zu ihren Gunsten wenden sollten. Darauf erfolgt nun die Teufelsberatung (kurze Beratungen schon in H). Lucifer ist entsetzt und weiss sich nicht zu helfen, er bittet Satan um Rat. Dieser weiss gleich immer einen Ausweg. Die anderen Teufel äussern sich nun der Reihe nach zu Satans Antrag, sie sind mit ihm einverstanden und loben ihn, wünschen auch die sofortige Ausführung. (In der 1. Szene von E fordert Luzifer jeden Teufel einzeln auf, seine Meinung zu sagen.) Wenn alle gesprochen haben, schliesst Lucifer; er ist begeistert vom Plan und fordert auf, mit ihm zur Hölle zu rennen und gleich die Ausführung an die Hand zu nehmen. Die Teufel eilen unter grossem Geschrei in die Hölle.

Etwas anders sind die folgenden Szenen. In H ist Satan vor Gott gewesen und hat Hiob zur Prüfung erhalten. Er geht zur Hölle zurück und berät sich mit dem 2. und 3. Teufel, wie der Plan durchzuführen sei. — Nachdem Satan das zweite Mal vor Gott gestanden hat, erfolgt wieder eine Beratung, wo nun auch Runzifal dabei ist; Satan frägt seine Gesellen um Rat und erhält ihn von Runzifal. — In der 2. Szene von W kommt Satan zur Hölle und klopft an; er erzählt von seinen Taten; es wird ein neuer Plan ausgeheckt; aber da nahen Gabriel und Raphael, deren Anblick die Teufel nicht aushalten können, sie eilen in die Hölle, und werden von den Engeln verflucht. — A setzt mit dem Sturz der gefallenen Engel ein; Lucifer und seine Gesellen werden von acht Engeln aus dem Himmel vertrieben; die ewige Verdammnis wird ihnen verkündet; Lucifer wird von einem Engel „in der weiche mit einer kettin“ gegürtet; es erfolgt nun eine Teufelsberatung (V. 352—532). Lucifer ist voll Verzweiflung darüber, dass sie ewig in der Hölle schmachten müssen. Er sucht, Gott nun möglichst zu schädigen und frägt um Rat. Satan gibt ihn: man solle einen Boten ausrüsten, der Gott beobachten müsse. Die anderen sind voll Freuden einverstanden. Luzifer schliesst; alle rennen in die Hölle.

Ruf zieht die grösseren Teufelszenen vor (H hat 4 Teufel, E 6, W 7, A 11); ein Teufel einzeln findet sich selten auf der Bühne. In H ist Satan zweimal allein vor Gott (hier schliesst Ruf sich an den Bibeltext an). — In E verkleidet sich Satan als Bruder, als Mönch. Als solcher tritt er Heini entgegen und sucht ihn von seinem Vorhaben abzubringen. Hier haben wir nun einmal Spieler und Gegenspieler; Satan ist hier das böse Prinzip, das nichts Gutes geschehen lassen darf. Nun ist er einmal keine komische Figur, sondern er wird der gefährliche Gegner, und Heini wäre ihm auch erlegen, wenn ihn

nicht der treue Eckart rechtzeitig gewarnt hätte. Satan geht durchaus schlau und diplomatisch vor, er geht ein auf die anfänglichen Einwände Heinis und sucht sie zu entkräften; was er vertritt, ist der rein äusserlich-katholische Standpunkt (E ist protestantisches Tendenzstück). — Eine ähnliche Situation finden wir in W vor. Die Lehensleute sollen überlistet werden. Da rät Bell, Satan solle sich verkleiden; er solle Bauernkleider anziehen und sich Hans Olt nennen. Als Bauer verkleidet, mit einer Tanse auf dem Rücken, stellt sich Satan zu den übrigen Tagelöhnern auf den Markt. Er wird allerdings noch einzelne Teufelsmerkmale an sich getragen haben, denn Anna sagt zu ihm:

„dem tuiffel sichst du sicher glich,
dess dann du bist, der näm hin dich!“ 1283 f.

Und noch einmal meint Anna der Gret gegenüber:

„lass gon den tuiffel vnd vnflat“ 1293.

Ebenso berichtet der Hausknecht dem Vater von Hans Olt (Satan):

„sin händ vnd füss sind jm verkeert,
er ist so gschwind vnd listig glert . . .[1]“ 2078 f.

Gott erkennt ihn aus der Beschreibung: „der tüffel ists, ein schantlich thier“ (2114). Im Rebberg fordert Satan die Taglöhner auf, ein fröhliches Lied zu singen und hat sie damit bereits auf seiner Seite. Er kann nun die Revolte gegen den Vater inszenieren. Bei der Verteidigung macht er sich nützlich, indem er den Zacharias mit einem Bischofsstab erschlägt, und zusammen mit dem Koch den Abdias und Zephonias verjagt. Nach dem Tode des Sohnes verschwindet er heimlich und geht nun zur Hölle.

Man sieht, das Movens, der eigentlich Handelnde ist Satan. Er übernimmt die schwierigen Arbeiten, die Geschick erfordern; er weiss in jeder Lage einen Rat. Als der Herr der Teufel aber fungiert Lucifer; Satan ist sein bester Ratgeber; die übrigen Teufel sind seine Untertanen. Wir haben eine eigentliche Hierarchie im Teufelsstaate. (Das Verhältnis von Luzifer als oberstem Teufel und Satan als seinem ersten Minister und Vertrauten haben wir auch im mittelalterlichen Drama[2].) — Die einzige Ausnahme macht H; hier ist, der Bibel gemäss, Satan der oberste Teufel; Runzifal ist „Satans gsell“ genannt; er wird von Satan gelobt:

„Du gfalst mir wol zů einem knecht“ (C a).

(Auch in den Luzerner Heiligenspielen finden wir die Vormachtstellung

[1] Judas Nazarei (Flugschrift; Hallesche Neudrucke) nennt den Teufel S. 9 „der schalckhafftig tusentkünstiger“.

[2] Rudwin, Teufel, S. 82.

Satans[1].) — Luzifer leitet die Verhandlungen; den Rat allerdings muss er sich von Satan erteilen lassen; er nennt ihn dafür auch: „min knecht und gsell Sathan“ (E 2774). Satan wird auch von seinen Mitteufeln gerühmt (E 2731 f.):

Bell: „Ich lob und brys den knecht Sathan,
das er unns allweg rat das best“.

Überhaupt ist das Verhältnis der Teufel untereinander sehr kameradschaftlich; sie loben sich, wenn sie etwas gut gemacht haben. Luzifer rühmt seinen Boten (E 2581):

„kein schnelleren bosten gsach ich nie“.

Gelegentlich sagen sie sich auch in aller Freundschaft einmal etwas Schlimmeres; so Runzifal zu Satan (E 586): „das dich skalltwee in dschinbein schütt!“, was aber gar nicht bös gemeint ist. Oder Luzifer tadelt Belzebock (E 506): „allso nit stannd, glich wie ein stock!“ (wenn er ihn nicht gar nur um des Reimes willen getadelt hat). Lucifer wird gewöhnlich etwas sorgfältiger angeredet; der Bote nennt ihn „her Lucifer“, Satan „lieber her“, „herr Luciffer“, Runzifal „herr Luzifer“, „her küng und Luzifer“, Bell „herr Lucifer“, einzig Belzebock scheint sich einmal zu verirren, wenn er sagt: „drum, Lucifer, biss guotter dingen!“ (E). Allerdings in H (wo Satan ja der Höchste ist) sagt Runzifal auch im gleichen Atemzug: „Herr Satan“ und „du“ zu ihm; der 2. Teufel redet ihn sogar mit „lieber“ an. Lucifer sagt natürlich zu allen Untergebenen „du“, zur Gesamtheit der Teufel „ir lieben knecht und guoten gsellen“. Auch die übrigen Teufel duzen sich untereinander. — Etwas problematisch sind in H die Beziehungen Satans zu Gott; Gott nennt ihn: „Satan“ und sogar „Lieber“ (B 4 b), was ihm Satan allerdings nur vergilt mit der Bemerkung: „O, ich wölt dirs mul bald gstillen“ (B 8 b); Gott beklagt sich über ihn: „Du thüst doch nüt dann stätz brummen“ (C a). — In A überschreitet der 4. Teufel seine Kompetenz, wenn er vor lauter Freude über Satans Rat auffordert (4585 f.):

„drumb wäm das gfall, mit luter stimm
der zeig es an und schryge grimm“.

(In der 1. Szene bei A fordert Luzifer auf, das Einverständnis durch Hände erheben zu bezeugen.)

Die Teufel laufen zur Hölle „ins Runzifals namen“ (E, 590), oder dann sagt Luzifer „in minem und des Runzifals nammen“ (E 2777).

[1] nach Rudwin, Teufel, S. 82.

Ruf kennt auch junge Teufel; er hat seine Hierarchie gut geordnet: W hat zwei und A drei junge Teufel. Sie sprechen, wie es sich geziemt, nur wenige Worte. In A sagt der 1. junge Teufel, 515 f.:

„Gestert bin ich ein engeli gsyn,
zum tüfeli hüt ich worden bin."

Um ihren Reden mehr Nachdruck zu verleihen, werden diese oft mit „botz" begonnen: „Botz ofengabel und botz magen", „Botz harneschbletz und ysenhuot", „Botz hirn, botz schweiss, botz färden darm", „Botz lungken, läber und botz darm" etc.[1]. Sie schwören „by dem bonenstengel", beim „milben zan", beim „rinderschwantz", „by allem, das gott bschaffen hat". Für ihre Verwünschungen rufen sie unbedenklich Gott als Helfer an: „das gott den trüwen Eckart schütt" (E 2605), „das gott den allten narren schütt" (E 2655).

Manchmal hat Ruf seine Teufel doch etwas sehr vermenschlicht; sie klagen dann über ihr Verhängnis. So Luzifer:

„gwuisslich vnns hasst, wil straffen gott;
der wil der wällt zů trost, hilff kon
durch sinen eingebornen son." (W 1156 ff.)

Oder ein Teufel beklagt sich:

„vom fhür der hell ist mir so warm,
so mortlich wee, ir lieben gsellen,
das ich mich jämerlich muoss stellen" (A 478 ff.).

Auch in ihren Werturteilen stehen sie gelegentlich ganz auf christlichem Boden, so wenn in E der Bote die Schweizer rühmt, sie seien fromm und gottesfürchtig, allerdings hätten sie auch Sünden, wobei er ihre Reisläuferei tadelt; er nennt den Ammann „allt, fromm er was, hatt den verstand" (434). Zum Schluss allerdings kehrt er seine Teufelsethik hervor und meint, man müsse diese „laster" abstellen. Die Teufel operieren doch noch viel zu sehr mit der menschlichen Moral; nur durch ihr Kostüm müssen sie sich als Teufel legitimieren. Einzig dort, wo Eckart den Heini über den Teufel aufklärt, schildert er ihn als den wirklich schlimmen Feind:

„es ist des tüffels böses gifft,
darmit er dlüt vergifften thuot,
so man nit weisst, was böss old guott,
was gott gefallt, missfellig ist." 996 ff.

In diesem gänzlichen Nichtmehrwissen, was gut ist und was bös, in dieser tiefsten Dunkelheit der Seele, liegt wirklich eine grosse Gefahr.

[1] Vgl. die Zusammenstellung bei den Flüchen.

Nur der eine Trost ist noch da, dass der Teufel durch Gottes Beschluss so handeln muss:

„uss syr verhengktnuss (d. h. Gottes) hatt ers than,
nit uss sim gwallt, min biderman“ (E 1055 f.).

Die Teufel müssen vor allem möglichst grossen Lärm und grimmige Gebärden und Sprünge machen. So kommt in A der 5. Teufel ganz ausser Rand und Band und ruft begeistert:

„Ich wil ouch juchtzen, schryen, brüelen,
springen, dantzen, umbhär wüelen,
vor grosser fröud yetz han guot läben“ (4587 ff.).

Wir müssen wohl annehmen, dass nicht nur in den eigentlichen Teufelszenen die Teufel auf der Bühne waren, sondern dass sie sich auch sonst mimisch beschäftigten. Ähnlich heisst es im Luzernerrodel auf 1597 beim Pensum der Teufel oft „sie erzeigend sich vmb“ eine Person[1]. Was nun die Hauptbeschäftigung der Rufschen Teufel ist, und worin sie aus jeder Klemme den Ausweg sehen, ist das Einblasen. Allerdings Anweisungen dafür finden sich kaum; es wird nur immer der Beschluss gefasst, doch wird er wohl auch sichtbar ausgeführt worden sein. Bereits für H ist aus der Anweisung „Yetz louffend die Tüfel mit sunderen personen ein krieg anzerichten“ (B 5 b) zu schliessen, dass sie hinter den Kriegsleuten standen und so mimisch als Einbläser fungierten. In E, W und A wird dann im Text ausdrücklich vom Blasbalg gesprochen als dem einzigen Requisit der Teufel. Damit sollte das Einblasen noch sinnenfälliger gestaltet werden. (In Bild 54 der W-Hdsr haben zwei grosse Teufel Blasbälge.) In E rät Satan, mit Blasebälgen an die Landsgemeinde zu gehen und dort für die Durchsetzung ihrer Pläne durch Einblasen besorgt zu sein (2680 ff.); von der wirklichen Durchführung ist zwar nichts bemerkt, doch ist sehr wohl möglich, dass es auch demgemäss ausgeführt wurde. Satan meint: „ein ieder sol ein blassbalg han“. — In W wird dem als Hans Olt verkleideten Satan geraten „blass jnn dann jn, glich was du witt!“ (1219). Und wie Satan zurückkommt, hat er den Plan, zum Vater zu gehen und es auch dort mit Einblasen zu versuchen; Luzifer befiehlt darauf:

„ein blasbalg sol hie ieder han,
dem herren wend wir blasen jn,
das er sin kriegsvolck schicke hin
vnds blůt der lütten thůg vergiessen“ (3653 ff.).

[1] Brandstetter, Regenz bei den Osterspielen, S. 28.

— Auch in A rät Satan zu diesem Auskunftsmittel, um die Vermischung der beiden Stämme herbeizuführen:

„darumb ich radt, das wir allsampt
schnäll reisind durch die stett und land
und rüstind unser blaassbälg zuo . . .“ (4505 ff.).

Ob auch hier der Plan ausgeführt wurde, ist nicht zu bestimmen; auf jeden Fall aber zeigt sich das Ergebnis in der tatsächlichen Vermengung.

Ruf ist nicht der einzige, der diesen Zug des Einblasens bei seinen Teufeln verwendet[1]. „In Elbing wurde 1522 zur Fastnacht eine Komödie von einem Mönch agiert, hinter dem stunden die Teufel, die bliesen ihm ein, wie er den Ablass und Gnadenbrief verkaufen sollte[2]“. Lasius, Spandauer Weihnachtsspiel, 1549: Beelzebub sagt V. 1389 f.: „Den rath wil ich Herodi fein
Heimlich blasen ins hertz hinein“, und V. 1461 f. zu Herodes: „Ich blas dir in dein hertz hinein,
Der Kindlein Hencker soltu sein.“

Kolross, Betrachtnusse, V. 1126 f.:

„Der Tüfel jmm ynblossen thůt,
Zů stellen nach gross Eer vnd gůt.“

Hans Sachs (ed. Keller), 11, 411 „Der teuffel kombt, blest dem jüngling ein“. — Joh. Leon, Offenbarung des waren Messie, 1553: Belial sagt von Herodes: „All augenplick will vmb jn seyn,
Vnd jm das beste blasen ein.“

Bei Joh. Leon, Kindermord zu Bethlehem, 1566, lautet eine Spielanweisung von Herodes „Deambulat sequente et inspirante Beelzebub“. — Kremnitzer Weihnachtspiel: „Blase, lieber Gesell, blas auf Herodes zu[2]“. — Johannes Schuward sagt in einer Anweisung zu seiner Haustafel, 1565: „Zu aller zeit in allen actibus sol ein klein teuflein mit eim blasbalge hinter den gottlosen stehen und, wenn sie geleret werden, ander gedancken einblasen. Solchs zieret den actum, das die leut lernen verstehen, das die verachtung göttlichs worts, ungehorsam und eigner böser wille vom teufel herkomme[3].“ — Daniel Walther in seiner Johannestragödie, 1559, lässt einen Teufel mit seinem Blasebalg dem Königspaar böse Gelüste einblasen[4]. In Joh. Römolds Spiel von der Hoffart, 1564, fungieren die Teufel als Einbläser. — B. Krüger, Richter-

[1] Vgl. Bolte, Spandauer Weihnachtsspiel, S. 174; Wickrams Werke, ed. Bolte, 6. Bd., S. LXXX; Arnold, Das deutsche Drama, S. 105.
[2] Bolte, Weihnachtsspiel, S. 174.
[3] Bolte, Wickram, a. a. O.
[4] Arnold, Drama, S. 105.

spiel; der Mordteufel verführt die Richter (II, 2) durch eine Einflüsterung zu einem falschen Urteil. — In Murers Belagerung Babylons haben die Teufel Blasbälge:

Lucifer: „Noch gshån ich üwer keinr, ich sag,
der nun mit jm ein blassbalg trag."
Milcom: „Wir hand die blassbelg in der hell,
woluf mit mir, wers reichen well." (C b)
Lucifer: „Vnd üwer blassbelg dermass schlyffen,
dass sy von blasen möchtend pfyffen" (N 6 a).

— Liebhold, Kaufmann von Padua, 1596, gibt die Anweisung: „Der Eheteufel hat ein Blasbalg vnd bläst dem Falsario hinterwärtig ein[1]". — Kielmann, Tetzelocramia, 1617; der Hofteufel sagt: „Ein Blassbalch steht mir gar wol an[2]". — Joh. Dehn, Speculum mundi, 1629, „Der Teufel bläst mit einem Blasebalg den Räthen hinderwarts in die Ohren[1]".

Wir sehen, das Motiv des Einblasens war sehr beliebt, ob es nun mit oder ohne Blasbalg ausgeübt wurde. Es finden sich übrigens auch Abbildungen, auf denen der Teufel mit dem Blasbalg dargestellt ist.

Von den übrigen Funktionen des Teufels ist bei Ruf nur noch eine einmal belegt; in W sind nach dem Sturm auf den Weinberg die ungetreuen Knechte getötet worden, nun „farend die tüffel mitt den handkarren vss der hell, ladent die todten vff, fürends jn dhell" (Anweisung nach 3943). — Einen Beleg, wo die Teufel einen Toten auf einem Karren zur Hölle fahren, bietet der Luzerner Antichrist, 1549; hier wird der Antichrist so weggeführt und durch den „hellen schlund" in die Hölle gefahren. Im Luzerner Heiligkreuzspiel, 1575, laden zwei Teufel Annas und Kaiphas auf Karren und fahren sie in die Hölle. „Auch Pilatus wird nach seinem Selbstmord von den Teufeln auf einen Karren geladen und zur Hölle geführt[3]." Sonst tragen oder führen die Teufel die bösen Menschen in ihr Reich. Bolz, Weltspiegel: die Teufel tragen ihre Opfer mit grossem Geschrei zur Hölle[4]. Kolross, Betrachtnusse (S. 91): „Hiemitt feert der Tüfel mit dem büben inn dhell". Lasius, Weihnachtsspiel, 1549; Herodes tötet sich: „Diripiunt eum Diaboli". — Schertweg, Bigandus; Belial bringt einen Spieler zur Hölle. — Krüger, Richterspiel; V, 4 tragen die Teufel den Gehängten zur Hölle; V, 5 holen sie den Schulzen und Pfaffen und bringen sie unter Gesang fort. — Meinradspiel; die

[1] Bolte, Weihnachtsspiel, S. 174.
[2] Arnold, Drama, S. 105
[3] Häne, Meinradspiel, S 69.
[4] Mohr, Bolz, S. 98.

Teufel führen einen Tanz auf um den vom Tod erschossenen Uli böss buob und tragen ihn zur Hölle. — Schernberg, Frau Jutte; zwei Teufel bringen ihre Seele beim Tode in die Hölle. — Rasser, Kinderzucht; der Teufel nimmt den Juden vom Galgen und trägt ihn zur Hölle. — Miles christianus[1]; Teufel holen die Seele des vom Blitz erschlagenen Zinsherrn, ferner den Säufer. — Funkelin, Lazarus, im Zwischenspiel vom Streit der Venus und Pallas führt Astarot die Venus und den Epikur nach dem Urteilsspruch des Richters zur Hölle. — Im Luzerner Osterspiel, 1597, müssen die Teufel den Goliath in die Hölle ziehen, ferner den Holofernes und den Haman und den linken Schächer am Kreuze; sie haben auch den Judas zu erhängen (bei welcher Szene die Teufel meist assistierten).

Schon aus obigen Zusammenstellungen ist ersichtlich, dass die Teufel gelegentlich mit Gesang oder Geschrei einen Freudentanz aufführen. Meist geschah dies ja wohl, wenn sie eine Seele zur Hölle befördern konnten[2]. In Krügers Weltaction tanzen I, 5 Lucifer, Satan und Athanatus mit den drei Zauberinnen einen Freudentanz. Im Luzerner Osterspiel, 1597, tanzen die Teufel vor der Hölle, während die Juden um das goldene Kalb tanzen; und wenn Salome vor Herodes tanzt „tantzend sy ouch vor vssen vmb den hoff". In Gengenbachs Totenfressern[3] sagt „der Teüffel mit der gigen":

„. . . Darumb ich in mach auff der gigen
Auff das sie kõnen kurtzwil triben
Es sey mit tantzen pfyffen singen
Vnd mit mir ad infernũ springen."

Die Teufel haben aber noch eine Reihe weiterer Aufgaben. Im Utzisdorfer Spyl, wie man alte Wyber jung schmidet kämpft der Tod mit dem standhaften Bruder und „Der Tüfel springt vor dem brůder, so der Tod also mit jm ringt, vnd wolt jn gern verzwyflet machen" (C 7 b; hier also wieder einmal eine durchaus ernste und des Teufels würdige Aufgabe). — Miles christianus[4]; der Teufel schiesst auf den Ritter mit Pfeilen, dieser wehrt ab und verwundet darauf Behemot und Beelzebub. — Holzwart, Saul: „Hie soll ein Teuffel hinder Saul stehn, vnd wirt ein rageten herausslassen, soll sich Saul grausamm winden, vnnd die Teuffel mit brülen der Hell zůstürmen" (d 8 b). In Val. Boltz, Ölung Davids, fordert eine Anweisung: „Laufft jm (d. h. dem Saul) eyn gar kleyns Tüffelin allweg nach" (C 1 a). — In Narhamers

[1] Mone II, 414 ff.
[2] Rudwin, Teufel, S. 114, verweist auf den Zusammenhang mit dem Totentanz.
[3] ed. Goedeke, S. 156, V. 132—135.
[4] Mone II, 412 ff.

Hiob müssen die Teufel Feuer unter die Schafe werfen, das Haus der Kinder einreissen, Job ausziehen und auf den Misthaufen treiben (dieses letztere auch bei Ruf). — In Appius und Virginia wird der Teufel von einer Hexe zu Hilfe gerufen. — Amüsant ist die Szene in Murers Absalom, wo die Teufel bei einer Zeche sitzen, und eiligst zur Hölle rasen, als die Köchin ihnen zuruft, diese sei in Brand geraten.

Was das Kostüm der Teufel anbetrifft, erfahren wir von Ruf aus Anweisungen weiter nichts, einzig die Federzeichnungen zur Handschrift von W geben Auskunft. An Requisiten werden verlangt: das schafenlin des Boten, die Blasbälge (nach dem Text), und die Kette für Luzifer in A (diese kommt auch im Redentiner und Luzerner Osterspiel vor). Eine Schilderung eines Teufels findet sich im Pammachius des Naogeorg-Menius[1]:

„Hat gros hôrner und ist straubicht,
Von angesicht gar ungehewr,
Hat rundte augen, sind eitel fewr,
Ein lang, krum, hôckerichte nass,
Ein maul seer weit, uber all mass,
An all seim Leib schwartz gantz und gar!“

Rufs W-Bilder scheinen ziemlich kostümgetreu zu sein; seine Teufel werden gekleidet gewesen sein wie die mittelalterlichen Teufel, etwa wie die Teufel in den Luzerner Osterspielen. Für diese schreibt der Luzerner Bühnenrodel vor[2]: „Lucifer. Sol vor andren Tüfflen allen vff das grüwlichist gerüst vnd angethan sin, ouch voruss prächtig, grimm vnd stoltz, jn Geberden vnd Reden .... Die übrigen Tüffel. All jres Gfallens, jn grüwlichen, doch ansehenlichen Kleidungen, doch seltzam vnd vnder schydenlich, keiner nit wie der ander, sonst mit Geberden vnd Reden stoltz, böchisch.“ Der Luzerner Antichrist, 1549, enthält eine Vorschrift, wie die Teufel sich nicht kleiden dürfen[3]: „kein tüffel soll ein beschlossnē tüffelskopff han, in schwartzē aller vnfletigste bestoupften cleyd.“ Die Teufel hatten entweder ihre Gesichter schwarz gefärbt oder sie trugen Masken. In Rufs Bildern haben sie Tiergesichter; diese finden sich allerdings wiederholt auf dem ganzen Körper, so auf dem Bauch und an den Knien. „Diese Art Teufelsausstattung ist wohl eine Erfindung des mittelalterlichen Theaters: es ist durchaus der Psychologie der Schaubühne gemäss, die Effekte durch Multiplikation zu verstärken[4].“ Wohl theaterwirklich sind nach Herr-

[1] ed. Froning, V. 2093–2098.
[2] Brandstetter, Bühnenrodel, S. 334
[3] Reuschel, Weltgerichtsspiele, S. 323 f.
[4] Herrmann, Forschungen, S. 498.

mann auch die fledermausartigen Flügel, welche die Teufel auf den Bildern haben. Die Zeichnungen weisen tierische Teufelshandschuhe auf; vom Kostüm der „Laster“ wird im Luzerner Antichristspiel verlangt „sie sollen haben hend vnd füss clauen wie tüffel[1]“. Auch die Darsteller der Teufel in Tirol trugen Handschuhe[2]. Die Rufschen Teufel hatten Masken an; das war auch in Luzern der Fall; in Tirol trugen die Darsteller Teufelsköpfe[2]. Die Maske der Teufel bei der Darstellung findet sich noch bei den Jesuiten und bei Christian Weise[3]. Auch im Speculum mundi des Barth. Ringwaldt tragen die Teufel eine Maske; es findet sich V, 3 eine szenische Bemerkung: „Hie bleset er durch die Larff in ein Horn ein eben weil auffs best er kan.“

Kolross verlangt in seinen Betrachtnussen (S. 78): „kumpt der Tüfel inn eyner erbaren gstalt, doch hat er füss wie ein ganss vñ schwartze gämss hörnlin vff dem kopff“; er wird in V. 1035 „der schwartz heytzman“ genannt.

Eine weit geringere Rolle als die Teufel spielen die *Engel* im Drama des 16. Jahrhunderts. Im Luzerner Osterspiel sind sie noch sehr zahlreich vertreten und haben auch ein ausgedehntes Pensum angewiesen bekommen. Im allgemeinen aber sind sie ziemlich zurückgedrängt, besonders bei den protestantischen Dramatikern. In Hans v. Rütes Noe tritt ein Engel auf. Der Zürcher Reiche Mann und arme Lazarus hat neun Engel. Seltsamerweise hat die anonyme Zürcher Susanna in der Bearbeitung des Sixt Birckschen Spieles einen Engel eingefügt[4]. Auch Narhamers Hiob kennt Engel; es treten deren vier als stumme Personen auf, sie werden von Gott zu Hiob gesandt, um ihn zu heilen. Bolz verwendet in seinem Weltspiegel verschiedene Engel: Raphael, Zelotes, Cherubin, Michael, Vriel, Seraphin, Exclamator und Vindex.

Für einzelne biblische Szenen waren die Engel traditionell und liessen sich kaum umgehen, so für den Sturz der Teufel aus dem Himmel, für die Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies, für die Wegwälzung des Steines vom Grabe Christi in der Passion. In diesen Szenen behält auch Ruf die Engel bei. Ausser in P und A verwendet er sie noch in H und W. P und W haben je zwei Engel: Gabriel und Raphael; A hat Gabriel und Michael und daneben noch vier kleine und zwei grosse Engel. Ihre Aufgabe in W ist, am Schlusse des 4. Aktes vor die Hölle zu gehen und den Teufeln ihre

[1] Herrmann, Forschungen, S. 495.
[2] Rudwin, Teufel, S. 77.
[3] Mauermann, Bühnenanweisungen, S. 242
[4] ed. Bächtold, Schauspiele II, S. 70.

Niederlage durch den Gnadentod des Sohnes anzukünden. In P und A haben sie die traditionellen Aufgaben. Auf dem Ölberg erscheint Jesus der Engel Gabriel und tröstet ihn; darauf Anweisung: „Der Engel fart hinweg“ (E a). — Gabriel wälzt den Stein von Christi Grab; Jesus ersteht; Gabriel und Raphael knien nieder und beten ihn an. Später erscheinen die beiden Engel den Frauen am Grabe und verkünden ihnen die Auferstehung Christi. — P 2 a, b Himmelfahrt Christi: „Zwen Engel in wyssen kleider stond by den Jünger“; sie verkünden jeder die künftige Wiederkehr Christi zum jüngsten Gericht. Raphael fordert auf, immer zu Gott zu beten um seine Hilfe.

In A vertreiben zu Beginn des Spieles die acht Engel mit blossen Schwertern die Teufel aus dem Himmel. Sie verkünden ihnen die ewige Verdammnis. Der 2. Engel „gürtet den Lucifer in der weiche mit einer kettin“. Jeder Engel spricht der Reihe nach seine Worte zu Luzifer; dann gehen sie wieder hinweg. — Gabriel muss Adam und Eva auf Befehl Gottes aus dem Paradies vertreiben.

An Requisiten erwähnt Ruf einzig die Schwerter der Engel für A; und in P spricht er von weissen Kleidern als ihrem Kostüm. In der W-Handschrift finden sich Engelbilder, die wohl auch theaterwirklich sind. Wir haben im Engel auch das mittelalterliche Kostüm vor uns, das wohl ganz allgemein üblich war; denn die Luzerner Bühnenrodel erwähnen zur Bekleidung der Engel nur: „Wie Engel sond cleyt syn“, und das Personenverzeichnis des Luzerner Antichrists verlangt sechs Engel „wie gwon ist mitt flüglen[1]“.

In H sind die Engel von ganz untergeordneter Bedeutung. Es treten neun auf (wie im Zürcher Reichen Mann und armen Lazarus); sie werden das „völckle Gottes“ genannt. Zusammen mit Satan erscheinen sie vor Gott; jeder der Engel betet ihn an. (Sie haben also eine andere Funktion als in Narhamers Hiob.)

Eine der mächtigsten und eindrücklichsten Gestalten des ganzen Jahrhunderts, der *Tod,* tritt bei Ruf nur ein einziges Mal auf. Allerdings finden sich auch in seinen anderen Spielen oft Anklänge an die Allgewalt des Todes. Die Mahnung des memento mori kann ja nie verklingen. Und wenn man schon bessern will, so war das Bild des Todes sicherlich viel eindrucksvoller und hatte grössere Wirkungen als die bestgemeinten sittlichen Forderungen. In Totentänzen, in Liedern, in Predigten: immer wieder steht das Bild des Todes im

[1] Reuschel, Weltgerichtsspiele, S. 321.

Hintergrund als Abschluss: unerbittlich, unausweichlich. Es ist eine bange Gewissheit, dass man durch diese dunkle Pforte ins andere unbekannte Reich eintreten muss, und wehe dem Menschen, dessen Gewissen nicht rein war, der nicht an das Wort Gottes glaubte. Er sollte hingehen und Busse tun. Es war eine aufgerüttelte Zeit und sie verlangte starke Kontraste, brauchte den Nervenkitzel. Tod und Teufel standen oft im Bündnis; denn durch die Sünde war ja auch der Tod gekommen. So in Barth. Krügers Weltaction, wo „Athanatus, der tot" auf Seiten der Teufel steht und ihnen hilft; er geht mit Satan zu den Menschen; zusammen mit den Teufeln und den Zauberinnen führt er I, 5 einen Freudentanz auf.

Im allgemeinen kommt der Tod und verkündet in einem grossen Monolog seine Macht, er warnt alle Menschen und fordert sie zur Besserung auf; oder dann ist er das Werkzeug Gottes, ausgesandt von ihm, um die schlechten Menschen zu bestrafen und entweder von ihnen Rechenschaft zu fordern innerhalb kurzer Frist, oder dann sie gleich auf der Stelle zu erschiessen (wobei oft der Teufel die Seele des Toten holt, oder den Toten in die Hölle trägt). In Schernbergs Frau Jutte gebietet Christus dem Tode, die Jutta zu töten; darauf schildert der Tod sein Amt: „Auch ward noch nie kein mundt so rodt,

Ich mache jhn wol missefahr,
Ich breche die liechten augen klar . . .[1]"

In den Betrachtnussen des Joh. Kolross schiesst der Tod einen Jüngling, gewährt ihm aber Gnade auf dessen Bitten. Bolz lässt in seinem Weltspiegel den Tod mehrmals auftreten. — Den Monolog des Todes haben die Kolmarer 10 Alter, das Utzisdorfer Fastnachtspiel, der Zürcher Reiche Mann und arme Lazarus (wo ihn der Evangelist spricht), die handschriftliche Zürcher Auferstehung („der tod zücht dahar mitt sim spiess" f. 30), Rufs Adam und Heva[2].

Der Rufsche Todesmonolog (im 2. Akt von A, V. 1411—1448) berührt sich nur inhaltlich mit dem Monolog der 10 Alter; er ist selbständig gearbeitet. Ausser seinem Monolog hat der Tod nichts weiter zu tun; nach dem Sündenfall heisst es: „Tod gat härfür uss der erden, stellt sich in das Paradyss und spricht":

„Ich bin der Tod, in dwält erboren,
gmacht von der Sünd und usserkoren;
von ytel bein, ouch ungestalt,
ich bin ein geist . . ."

[1] ed. E. Schröder, Bonner Texte, V. 958 ff.
[2] zum Tod im Drama vgl. Mohr, Bolz, S. 34-37; Häne, Meinradspiel, S. 32—35.

Wie der Tod bei der Aufführung dargestellt wurde, ist nirgends ersichtlich; nicht einmal seine Requisiten sind zu erkennen. — Später müssen sich übrigens Bedenken gegen die Darstellung des Todes erhoben haben, denn Breitinger sagt in seinen „Bedencken von Comoedien“ (Zürich 1624): „. . Gleicher gestalt sind besonderbare leidtliche zůfåhl begegnet denen, so da vertråtten die person des Todts“ (D 2 a).

In den übrigen Spielen Rufs ist vom Tode nur die Rede; es wird daran erinnert, dass wir alle ihm angehören, oft in Prolog oder Epilog. So bei H im Spruch des jungen Knaben:

„Gwüss ist der tod, vngwüss die stund
Allen das vff das erdtrich kumpt,
Bald Gott den menschen slåben gibt,
Bringt er ouch gwüss den tod darmit.“

Und schon beim Beginn von H, während des Essens der Kinder, ruft Hiobs 1. Sohn aus:

„Land vns recht gůter dingen syn,
Der tod fůrt vns doch all dahin“,

aber der 7. Bruder mag nicht einmal den Namen nennen hören:

„Hey schwyg, sag vns gar nüt daruon“ (A 6 b).

Sehr soldatisch sagt der Fähnrich zum Hauptmann (H; B 6 a):

„Ich ritte mit üch biss in tod.“

In E wird der Tod neben anderen Plagen als Drohung Gottes geschildert:

„so dann den tod gott schickt in dwellt,
hagel, risel, krieg und thüri,
die pestilenz mit ungehüri:
erst dwellt drab nun verstopfter wirt“ (840 ff.).

In W aber werden die Schrecken des Todes klein gemacht, da auch er ja nur mit Gottes Willen nahen darf (4260 ff.):

„den thod darmitt man schrecken wil,
dem gott verhängt kein stund noch zil,
es syg dann vor sin will vnd gfell.“

Viel plastischer aber sind die Todesmahnungen in J:

„Wenn einr mit gůt darzů mit gålt
sin ding gstelt hat in diser wålt,
Damit er fürhin låb im suss,
so kumpt der tod vnd fůrt jn druss.“ (D a)

„Wenn einr sin dingly brittlet hât
vnd hoffet, er syg hoch am brât,
So kumpt der tod, fůrt jn daruan
spricht, Din ampt můst eim andren lan“ (D b)

„Kein brieff die hand wir nit darum̄,
wenn vns der bitter tod ankum̄“ (K 7 b).

Auch der Prolog von A erinnert an das Sterbenmüssen (V. 37—46).

Gott selbst tritt auf in H, W und A. Wenn Spenle[1] sagt: „Gott wird im Tobias des Jörg Wickram und im Lazarus des Jacob Frey dargestellt und zwar ohne sich von den anderen Personen irgendwie zu unterscheiden“, so gilt das auch von Ruf. In H und A tritt er eigentlich als Gott auf, während Ruf in W zum Teil das Gleichnis gewahrt lässt und ihn als Vater einführt, ihn dann aber auch wieder Gott sein lässt, wodurch er oft etwas Unbestimmtes erhält. In H und A übernimmt er seine biblischen Funktionen. Interessant ist, wie er sich selbst in seine Gottesrolle einfühlt; gelegentlich scheint er zu vergessen, dass er ja der allmächtige Gott ist und nimmt sehr menschliche Eigenschaften und Züge an. Ruf anthropomorphisiert die Gestalt oft in ziemlich bedenklichem Ausmass. So sagt Sem von ihm: „wie bald gott ussgschlaafft und erwacht“ A; 5321. Gott von sich selbst:

„darumb ich wil yetz und fürhin
und abermals der besser syn“ A; 4901 f.

Gelegentlich zweifelt er wohl selbst ein wenig an seiner Allmacht:

„und wil yetz luogen on verzug,
ob ich den menschen paschgen mug“ A; 5131 f.

Er beginnt eine Rede auch selbst mit dem Ausruf:

„Gott gäb, wie ich dwält tracht und bschou“ A; 4857.

In W werden diese Züge noch ausgeprägter, da der Vater hier selbst nicht immer im klaren zu sein scheint, dass er im Grunde ja Gott vorstellen sollte; auf einmal erinnert er sich wieder daran. Es treten Vater und Sohn auf; ihre Knechte sind Moses und Aaron. Sie gehen nach der Bestellung des Rebberges wieder „jnns globt land aller fromen luit“, „jn vnsers rych, dasst vns hast breyt, jaa mir vnd dir jnnd Eewigkeit“ (802; 809 f.). Aber dann wird die Fiktion von der Rolle Gottes wieder zerstört, wenn der Vater ergeben sich äussert:

„so wend wir vns so schicken drin,
wie es dann wirt der will gotz sin“ (805 f.).

Auch ist seine Redeweise nicht immer ganz ausgesprochen göttlich:

„es bschisst sy sust mitt mir der ritt!“ (762).

Von Gott wird oft als dem alten Mann gesprochen und beinahe gebeten, darauf Rücksicht zu nehmen und Mitleid mit ihm zu haben, so wenn der Baumeister dem Knecht empfiehlt:

[1] Lebensdarstellung, S. 104.

„biss du dem herren ein truiwer knecht
vnd dänck doch, das sich doch hie an,
den krancken, altten, grawen man!“ (1084 ff.).

Die Propheten sprechen von ihm nur als Gott; er ist bei ihnen nicht mehr der Vater, der Herr des Rebberges, sondern der Vater in biblischem Sinne. Trotzdem aber die Propheten ihn als allwissend rühmen, weiss Gott davon nichts; er ist ganz im ungewissen und voll Bangen über das Schicksal seiner Knechte. Er glaubt an Träume, deren schlimme Vorbedeutung ihn quält:

„ . . . dermassen schwach
machts mich altten, verwyssten man,
das ich nitt weiss, wie ich sol an
gantz fachen nitt die sachen min“ (2365 ff.).

Er lässt sich sogar recht menschlich ärgern: es „jglet mich jn minem hertzen“ (2371); über die Lehensleute schimpft er: „sy sind all keiben, verlogen lüt“ (3148) und ähnlich: „der keiben thůnd nun nüt verschonen“ (3859), wie sie getötet sind, äussert er sich etwas sehr menschlich befreit:

„nun ist gestillet mir min hertz,
vergangen ouch min kum̄er, schmertz“ (4002 f.).

Beim Abschiedsgruss empfiehlt der Vater selbst die Weggehenden in Gottes Obhut (also in seine eigene!):

„der Eewig gott well vch jn hůtt
behůtten vwer lyb vnd gůtt“ (2508 f.)
„Nun farend hin jn gottes nam̄en,
der well bewaren vch allsam̄en“ (2896 f.)

und etwas gar schlimm ist die Verquickung beider Auffassungen in folgender Stelle: „Ach lieber sun, nun far dahin,
gott vatter, sun, well mitt dir sin,
der helig geist dich nitt verlan!
. . . .
gott wil ich dsach bevolen han,
der dann min sun wol bhůten kan“ (3390 ff.).

Der Sohn empfiehlt seinen Vater beim Abschied Gott:

„nun bhůt dich, vatter, gott vor leidt“ (3375).

Da ist es nicht weiter verwunderlich, wenn der Nachbar nicht aufgeklärt ist über des Vaters Gottesstellung und ihn zu trösten sucht über den Tod seines Sohnes:

„von dinem truren solt du ston;
was gott wil han, stat niemant wol,

sin fürsen niemant hindren sol,
darumb, min nachpur, thů das nitt!“ (3725 ff.).

Die Propheten aber rühmen und preisen den Vater als Gott:

„er hatt kein anfang noch keins trom̄.
gott gäb, an welches ort man kom̄,
er ist allthalb mitt siner krafft,
hatt him̄el vnd die erden gschafft“ (2575 ff.).

Darum wird der Vater bei ihnen sich auch wiederum seiner Hoheit bewusst und verspricht ihnen sein Reich:

„jr sond in mines rych hin gon,
da werdt ir jnnen drumb den lon“ (2432 f.).

An einer anderen Stelle nennt er sich auch selbst Gott:

„damitt so kan all wält verston,
das ich, der her, die sünd verachten
vnd alle wält dz möge achten,
sähen vff min gsatzt vnd bott
vnd mich vereeren für jrn gott,
der himel vnd erden gschaffen hat,
dess herligkeit gar nitt zergat“ (3985 ff.).

Wie bei den Teufeln und beim Tod, schien auch die Darstellung Gottes allmählich etwas anstössig zu werden, da man doch das Gefühl hatte, es sei nicht angängig, Gott durch Menschen darstellen zu lassen. So warnt denn auch Breitinger in seinen „Bedencken von Comoedien“: „Sie hattend exempel, dass etwan diejenigen, welche in den Comoedien vertrátten die person Gottes, für die selbige zeit hin gehebt habend kein einige gesunde stund, sonder gesårwet vnd gestorben“ (D 2 a).

Als die Begleiter Gottes treten in W die *Propheten und Apostel* auf, in P sind es bloss die Apostel. In A übernehmen die Patriarchen zum Teil ihre Funktionen. — In W werden die Apostel am Schlusse eingeführt; sie werden vom Vater als neue Lehensleute in den Weinberg eingesetzt und geloben alle, getreulich seine Gebote auszuführen. Sie sprechen der Reihe nach, jeder ein Mal, alle ungefähr dasselbe. Von den Propheten werden sie offenbar sehr deutlich durch das Kostüm auseinandergehalten worden sein; im Gegensatz zum Luzerner Antichrist, der als Kostüm für Elias und Enoch verlangt „jn grawen Röcken, haar vnd bart vnd lybcleydern“, aber auch für Salvator und die Apostel vorschreibt: „all in lyb cleidernn vnd grawen Rôcken, har vnnd bart[1].“

[1] Reuschel, Weltgerichtsspiele, S. 321.

— In P treten Petrus und Johannes etwas deutlicher hervor; sie müssen das Osterlamm besorgen. Rührend ist ihrer aller Besorgnis beim Abendmahl, da Jesus vom Verräter unter ihnen spricht. Alle erkundigen sich der Reihe nach. Jesus weist auf Judas hin: er solle sein Vorhaben nun bald ausführen; Judas geht weg; die übrigen Apostel scheinen den Vorgang aber nicht begriffen zu haben, denn Andreas frägt den Jacobus:

„Was hat der Herr zum Juda gseit?
Hasts verstanden? gib mir bscheidt“

Jacobus: „Andrea, dir sag ich kein spott, (D 3 b)
Nit han ichs gmerckt warlich vnd Gott“.

Thomas: „Hasts du verstanden Bartlome?“

Bartholomeus: „Ich gloub, er hab jn gheissen mee
Ynkouffen vff das Osterfest“.

Thomas: „Vilicht dus letz verstanden hest“ (D 4 a[1]).

Petrus hat grimmigen Humor, wie er Malchus das Ohr abhaut:

„Dir wil ich doren bschnyden, zeichnen,
Demnach dich lan gan andre reichen“;

dafür sagt dann Malchus von ihm „der glatzkopff hat mir das gethan“ (E 4 b).

Bei *Judas* wird gelegentlich der Versuch gemacht, ihn zu charakterisieren. Wie Magdalena Jesus salbt, murrt Judas über diese Verschwendung: „Vil wåger wers, es wurd den armen,
Die jres ruch, hert mûnd erarnen,
Ald wurd verkoufft vmb zytlich gût;
Mir gfalt gar nüt der übermût“ (B 6 b).

Es wird auch nach einer Erklärung gesucht, warum Judas zu den Hohepriestern geht und Jesus verrät; denn Judas erklärt in einem Monolog (die Bibelstelle „Es war aber der Teufel gefahren in den Judas“ wird damit geschildert):

„Min hirn im kopff hat sich vmkert
Vor zorn ist min hertz gar versert
Vnd wûtend worden gantz vnd gar
Dann lange zyt yetz vntz bisshar
Ist mir der Herr vnd meister min
Gantz gar verwåchsslet, hâssich gsin
Vmbkeert so seltzam vnd verwandlet
Mich hat er also übel ghandlet

[1] Vgl. Joh. 13, 29.

Vorn Jüngren allen vnd von wegen,
So ich drumb sol die warheit segen,
Das ich gern wette husslich sin
Vnd nit vnnütz vnd kůndig bin,
Das mir dann zůstadt minem ampt . .“ (B 8 b);

die übrigen Angaben sind nach der Bibel.

P führt auch *Joannes den Evangelisten* ein, der eine längere Betrachtung über die Bedeutung des Blutes Christi hält, nachdem Longinus Christi Seite durchstochen hat. Es ist ein Einschiebsel, eine Art Predigt (wie die Spruchrede des Knaben in H, oder wie die Rede des Eckhart in E, wo er sich direkt an die Zuhörer richtet). Mitten in der Rede wendet er sich einmal an die Zuhörer mit der Anrede: „ir frommen biderben lüt“, und schliesst:

„Drumb Christum am crütz růffend an
An den all welt sol glouben han.“

Seine Funktion ist eine ganz ähnliche wie diejenige der Propheten und Evangelisten als Erklärer und Ausleger in früheren Osterspielen.

In den Fastnachtsspielen war der Pfarrer (im Zusammenhang mit der Facetienliteratur) eine sehr beliebte Gestalt. Auch im weltlichen Spiel wurden *Geistliche und Mönche* oft verwertet, sei es nun, dass sie in antikatholischer Tendenz dargestellt wurden (wie hauptsächlich in den Berner Spielen des Niklaus Manuel und des Hans von Rüte), oder dann als der ehrbare Bruder, der Bruder Nollhart etc., der das gute Beispiel eines frommen Lebenswandels geben soll (so im Utzisdorfer Fastnachtspiel: „brůder in einer erbaren gestalt“). Ruf hat diese Figuren sehr selten, und wo sie vorkommen, werden sie tendenziös gebraucht. In E verkleidet sich Satan als „nollbruder ald münch“ und verkündet als solcher Heini die vom Protestantismus bekämpften Äusserlichkeiten der katholischen Kirche. W bringt in batt und Carli eine Satire auf Papst und Kardinal[1]. Im Aufstand gegen den Herrn müssen die Knechte auf Carlis Befehl geistliche Kleider als Erkennungszeichen anziehen: „leg ieder an ein geistlich kleid!
sol vwer kry vnd zeichen sin.“ (1929 f.)

Sie ziehen sich darauf „kutten“ an. In diesen Gestalten spüren wir also nur die Reformationssatire. (Die in J im Personenverzeichnis „Priester“ genannten Gestalten sind die Traumdeuter der Bibel, die Pharaos Träume deuten sollen.)

[1] Hans v. Rüte hat in seinem Spiel von der Abgötterei den Papst „Starblind“; vgl. Papst bei Nikl. Manuel!

Um seine protestantisch ernste Gesinnung zum Ausdruck zu bringen, verwendet Ruf eine andere Rolle: die des Mahners oder Warners, der durch den *treuen Eckart* dargestellt wird. Der Mahner oder Warner war eine sehr beliebte Figur des ernsten, belehrenden Spieles[1]; seine Funktion kann von verschiedenen Personen übernommen werden. Oft übernimmt sie der Waldbruder oder Einsiedler, so in Gengenbachs 10 Altern und im Nollhart (wo aber auch andere Personen Belehrungen erteilen), im Utzisdorfer Fastnachtspiel und im Einsiedler Meinradspiel. In den Betrachtnussen des Kolross hält der Predicant eine warnende Rede. Bolz lässt in seinem Weltspiegel verschiedene Personen dieses Amt übernehmen: Moses, Helyas, Hely, Tobias u. a. Ähnlich sind in Rufs Adam die Patriarchen gestaltet, vor allem Noah. Auch der Tod warnt sehr oft die Menschen. Öfters ist diese Funktion dem Narren zugeteilt, so in Gengenbachs Gouchmatt und in Wickrams Narrengiessen. In Burkard Waldis Verl. Sohn findet sich nach dem 2. Akt eine Art Nachspiel, in dem der „Actor" als Ausleger und biblischer Interpret des Spiels den Hurenwirt warnt und zum Protestantismus bekehrt. Dass diese Rolle gelegentlich Zusammenhang mit dem Prolog- und Epilogsprecher aufweist, liegt auf der Hand, so etwa beim Hans Sachsischen Ehrenhold. Es kann auch, im Gegensatz von Alt und Jung, der Alte Ermahnungen erteilen; so warnt in den Betrachtnussen des Kolross der „alte Mann" die „weltgesellen"; ähnlich in Gengenbachs altem Eidgenoss; auch in Rufs Etter Heini treten die alten Eidgenossen gegenüber den Jungen auf. Als Warner tritt auch Bruder Klaus auf, zum erstenmal bei Bolz im Weltspiegel[2]; erwähnt war er zwar schon früher gewesen, bei Gengenbach und bei Ruf, aber er war doch nicht als agierende Person aufgetreten. — Der treue Eckart als Mahner tritt zuerst bei Wickram auf in seinem Spiel „Der treue Eckart" (1532). „Aus der Harlungensage war der getreue Eckart, das edle Gegenbild des ungetreuen Sibich, einmal in die Vorstellungen vom wilden Heere hinübergenommen und mit dem Venusberge in Verbindung gebracht worden, dann aber überhaupt als der Typus eines erfahrenen und wohlmeinenden Warners in die Denk- und Redeweise des Volkes übergegangen[3]." Auch Hans Sachs verwendet den treuen Eckhart, so als Ehrenherold im „Kampf zwischen Frau Armut und Frau Glück"; im „Hofgesind Veneris" warnt er vor der Venus, doch ist sein Rat vergeblich, V. 12 ff. wird er charakterisiert:

[1] vgl. Mohr, Bolz, S. 33 f., 52 f.; Häne, Meinradspiel, S. 32.
[2] Mohr, Bolz, S. 52 f.
[3] Bolte, Wickram, 5, S. XLVIII f.

„Nun will ich euch stellen entgegen
Ein in eim langen, groben bart,
Der selbig heist der drew Eckart,
Der kumbt her auss dem Venus perck,
Wirt euch sagen gross wunderwerck“;

hier ist der Zusammenhang mit dem Venusberg also gewahrt; im „Fürwitz“ führt er sich selbst ein, V. 1 ff.:

„Seyd all gegrůsst! ich komb daher
Auf guten trawen ohn gefer,
Wiewol villeicht mich keiner kent,
Weil ich verachtet vnd Ellendt
Vmb fahr in Landen weit vnd ferren,
Wiewol ich bey Fůrsten vnd Herren
Vor jaren war gar angenem“;

V. 82 wird er angeredet: „Du alter Bertling“. — Ringwaldt hat sein Spiel „Himmel- und Höllenfahrt Hans Frommann“, 1588, in einer erweiterten Bearbeitung zum treuen Eckart umgetauft[1]. In der Comoedia von allerley Ständen des Mauricius, 1606, tritt der treue Eckart auf[1].

Ruf lässt ihn in E auftreten. Er führt sich in einem Monolog des 2. Aktes selbst ein: „Der trüw, fromm Eckart bin ich gnannt“ (791). Er zieht überall herum und ist für den Sieg des Guten besorgt; er hört vom Abfall des Schweizerlandes und will nun dorthin gehen, um es zu belehren. 791—890 hält er einen langen Monolog, darauf setzt 891—1122 der Dialog mit Heini ein, es gelingt ihm, diesen auf die rechte Bahn zu weisen und den Plan Satans zu vereiteln; 1123—1236 wendet er sich in einer Rede direkt an die Zuschauer. Später tritt er nicht mehr auf. Er erklärt 1031, er sei von Gott ausgesandt, um der Welt die Sünde zu zeigen. Sein hauptsächlicher Kampf richtet sich gegen das Reislaufen.

Es folgen nun ein paar Typen, die zum Teil grosse Ähnlichkeit mit den stehenden Figuren der Plautinischen und der Stegreifkomödie aufweisen. Ob aber ein Zusammenhang dieser Gestalten bei Ruf (und überhaupt im volkstümlichen Schweizer Drama) mit Plautus oder mit dem Mimus und seinen Nachwirkungen im Mittelalter besteht, kann ich nicht entscheiden. Beziehungen sind natürlich vorhanden, nur weiss ich nicht, ob sie direkt sind, oder welche Umwege sie gemacht

[1] Bolte, a. a. O., S. LI.

haben, oder wie stark sie auf volkstümlichen Überlieferungen beruhen. Daneben verbleibt ja immer auch noch Rufs persönliche Vorliebe für solche Typen, so für den Koch.

Der *Narr* ist eine der beliebtesten Figuren. Wir haben immer wieder Zeugnisse, die uns bestätigen, dass ein Narr im Spiel kaum fehlen durfte. Komische Züge finden sich ja schon früh im mittelalterlichen Spiele, und wo sie einer bestimmten Person zugeschoben werden, haben wir eine Linie zum Narren vor uns. Daneben aber spielen sicher noch eine Reihe anderer Entwicklungslinien mit[1]. Die Figur des Narren entwickelt sich auch später noch in verschiedenen Richtungen, vom Jan Bosset bis zum Hanswurst. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts bekam die Verwendung des Narren einen starken Impuls durch Sebastian Brants Narrenschiff und Murners Narrenbeschwörung. Schliesslich lag es ja nahe, wenn man nicht nur vom Standpunkt des rigorosen sittlichen Eiferers ausging, sondern daneben noch Humor besass, alle extremen Züge und Eigenschaften als Narrheiten blosszustellen und zu tadeln. Und die damals gefestigte bürgerliche Schicht musste wohl alles Antisoziale (von ihr aus betrachtet!) um ihrer eigenen Stabilität willen ablehnen, und entweder als Narrheit oder als Teufelei und Hexenwerk verurteilen. Denn das Bürgertum war damals schon saturiert und war keiner Lebendigkeit und Wandlung mehr fähig, ohne dass es schwere Konflikte abgesetzt hätte. Antisozial war alles, was zum Kapitalismus oder zum Kommunismus (Wiedertäufer) tendierte, was sich irgendwie aus dem Gilden- und Zunftzwang befreien wollte, was geistig und experimentell neue Wege betrat und Kommendes anbahnte, was überhaupt sich nicht mehr einspannen liess in den fest gefügten Rahmen der Gemeinschaft.

In den meisten volkstümlichen Spielen jener Zeit traten die Narren auf. Magelonendrama von 1539[2], Morio-Praecursor:

„Es ist kein spil so gering oder klein,
Ihn welchem gar kain nar must sein,
Narn, dhoren, liben herren mein,
Die mussen hinden vnd forne sein".

Freiburger Fastnachtspiel von Astrology vnd Warsagē, 1560[3], Narr:

„Du magst mir wol ein gauckler sein;
Bracticierst vnd machst khein narren drein,

[1] Koischwitz, Theaterherold, S. 24 und 28, nimmt an, dass der Narr im Fastnachtsspiel ursprünglich eine Personifikation des Bösen sei und zusammenhänge mit der sog. schwarzen Maske, um die sich der heidnische Kulttanz bei der symbolischen Austreibung des Bösen dreht.

[2] Holstein, Veit Warbeck, S. 195, Anm. 2.

[3] Bächtold, Quellen zur Praktik, S. 226, V. 598 ff.

hast gsen ein spil, so sag mir das,
das nitt mitt narren gspickhett was."

Einsiedler Meinradspiel (ed. Morel, S. 61), Narr:

„Darby auch Narren müessend sin".

Kolross, Betrachtnusse (Randglosse S. 87): „kein spil on narrē". Oft benahm sich der Narr ziemlich ungebärdig; durch tolle Spässe belästigte er die Zuschauer mit seinem Narrenkolben. Allerdings war ihm auch hin und wieder die Theaterpolizei bei den Aufführungen übergeben worden. Manchmal wurde aber auch er von den Zuschauern geprügelt und geneckt. In einem Berner Spiele erklärt der Narr ausdrücklich, er wolle sich züchtig halten[1]:

„ir sind wol sicher das ich wil
kein hund hie wärfen in das spil,
ich will mich züchtig halten fyn,
das sag ich by dem kolben myn,
doch wänn kein narr har khommen wär,
wurd der platz halb syn bliben lär",

und ebenso in einem anderen Berner Spiele[2]:

„es ist ein sprüchwort all gemein,
das kein spil jenen sig so klein
in dem nitt ein narr müsse syn,
da hab ich mich ergäben dryn
das ich in dem geystlichen spil
des narrs person vertreten wil
ich bin sonst gar ein witzig man
und nimb mich doch narren wyss an,
will aber nitt sin grober schwäncken,
niemandt kein schlötterlin anhäncken,
schimpfs wyss wil ich die warheit sagen."

Aus dieser Auffassung heraus übernimmt der Narr oft geradezu die Warnerrolle, so in Gengenbachs Gouchmat, ebenso in Wickrams Spielen, wo er Ermahnungen und Lehren gibt.

Sonst aber ist er der Vertreter des komischen Elementes und hat seine Possen zu machen[3]. Er wird verwendet als Einleiter des Spieles, um durch sein Erscheinen günstige Stimmung zu schaffen. So im

[1] Miles christianus, Mone II, S. 413.
[2] „ „ „ II, S. 414 f.
[3] Vgl. Reuling, Die komische Figur. — Gelegentlich Ungenauigkeiten: in Rufs Hiob wird ein Narr Calliopius erwähnt, der aber nur in der Strassburger Bearbeitung vorkommt, und nicht auf Rufs Konto zu setzen ist. Was S. 38 vom Narren gesagt wird, fällt bei Ruf mit der Rolle des „Sprechers" zusammen.

Meinradspiel, in Murers Junger Mannenspiegel, Absalom, Hester und Zorobabel.

Der Narr war schon durch sein traditionelles Kostüm als solcher gezeichnet. Bezeichnend ist die Narrenkappe mit den Schellen und der Kolben in der Hand. Im Zürcher Neujahrsspiel, 1514, ruft der Narr[1]:

„Ho ho, schonend den oren;
her, ich han ein schellen verloren“;

im Meinradspiel (S. 61, Morel):

„Schauwend zu, wie lang sind mir die ohren,
Vnnd ouch min Kappen Kurtz dartzuo,
Lugend wie spitzig sind mir die schuo,
Ein rockh mit farben mancherlei
Kolben vnd schellen auch darby,
Sthat alles wol an minem stand.“

In Georg Gottharts Troja steht im Personenverzeichnis ausdrücklich die Bemerkung: „Der dritt Narr ohn ein Kappen“.

Die Stellung des Narren bei Ruf ist sehr unklar. Er tritt auf in J im Hofstaat des Pharao, wo er aber mit dem Spiel nichts weiter zu tun zu haben scheint, und wird im Personenverzeichnis von T angeführt als letzte Person. Dabei aber tritt er in T überhaupt nirgends auf und wird nirgends erwähnt; was er also zu tun hatte, ist nicht zu bestimmen. Das Urner Tellenspiel hatte den Narren, wo er auf jeden Fall „des Narren Beschlussz“ (V. 763 ff.) zu sprechen hatte (ob er noch andere Funktionen besass, kann ich nicht angeben; vielleicht noch Theaterpolizei). Möglicherweise hat Ruf einfach die Bezeichnung aus dem alten Spiel übernommen, oder sie ist vom Drucker eingefügt worden. Es würde ja auch die Möglichkeit bestehen, dass Ruf den Narren in seinen übrigen Spielen auch verwertete und ihn nur nicht erwähnte und angab, sondern ihn extemporieren liess. So heisst es z. B. in einer Anweisung des Zürcher Reichen Manns und armen Lazarus: „Yetz komend die Narren vnd machend jre bossen“, es ist aber keine Textstelle dabei gegeben, in was diese bossen bestanden haben, oder was sie gesprochen haben[2]. Es handelt sich also um ausgesprochene Stegreifkunst. Auch in Murers Junger Mannenspiegel wird der Narr im Personenverzeichnis nicht aufgeführt, trotzdem beginnt er das Spiel:

„Es ist ein alt harkomner sitt,
den lan ich yetz ouch gâltten,
Das gwonlich louffend narren mit

[1] ed. Kottinger, V. 123 f.
[2] ed. Bächtold, Schauspiele I, S. 19.

in spylen von ye wâltten,
Wiewol man sy nit wort will han,
man schempt sich vnser allen;
. . . .
ich han der witz genossen
Der selben wird ich mich yetz flyssen
fürhin zů aller zyt . . .“ (A 2 b).

Dass aber diese Verhältnisse auch für Ruf zutreffen, glaube ich kaum. Ich möchte viel eher annehmen, dass Ruf den Narren nicht benutzt hat (besonders da Teufel und Koch das komische Element bei ihm in ausgiebiger Weise vertreten). Die Personenbezeichnung „Narr“ in T kann ich allerdings nicht erklären. Reuling[1] vermutet event. eine Statistenrolle, etwa im Gefolge des Landvogts, was mir aber doch etwas gesucht zu sein scheint. Eher möchte ich mich der Ansicht von Koischwitz anschliessen: „Im Urner und in Rufs Tell ist je ein besonderer Narr als Platzordner vorgeschrieben[2]“; diese apodiktische Erklärung lässt sich allerdings nicht beweisen; Koischwitz kann es nur vermuten, weil der Narr keine ersichtliche Funktion auszuüben hat. Es findet sich auch im Spiel von Frey „Krämer und zwei Mägde“ ein Narr im Personenverzeichnis, der nachher im Text nirgends erwähnt ist[3].

In J tritt der Narr als Mitglied von Pharaos Gefolge auf. (Auch in Murers Belagerung Babylons wird unter den „Rådt vnd Amptlüt“ des Königs Baltazar ein Narr erwähnt.) Ruf lässt ihn aber nicht weiter hervortreten; vielleicht hat er einige Stegreifspässe gemacht, was mir aber nicht einmal sehr wahrscheinlich scheint. Er wird auch sonst keine Bedeutung im Spiel gehabt haben. Als Narr mag er sich durch das Kostüm legitimiert haben. Er beklagt sich bei Pharao (F 4 a—5 a), dass Joseph ein neues Kleid bekomme und er sein versprochenes noch nicht; er droht, zu einem andern Herrn zu gehen. Pharao verbittet sich aber solche Bemerkungen, worauf der Narr sich entschuldigt. Pharao sagt ihm dann, sein neues Gewand liege in einem Saal bereit, er solle es holen. — Wodurch er sich aber als Narr hervortut, das sind seine Fehlreime[4]:

„Aetty küng, min jüppen sol ouch nüt,
du magst wol dencken, was das anzeig“ etc. (bedüt).

[1] Komische Figur, S. 39.
[2] Theaterherold, S. 70.
[3] Koischwitz, Theaterherold, S. 58 f., begeht einen Irrtum, wenn er vom Narr in Rufs Etter Heini spricht; ein solcher findet sich nur im Zürcher Neujahrsspiel 1514, das trotz Kottingers unglücklicher Bezeichnung „Vorspiel“ nichts mit E zu tun hat.
[4] Vgl. Bolte, Wickram, 5, S. LXXXII f.

Fehlreime des Narren finden sich auch anderswo öfters: Wickram, Weiberlist (V. 1—14) und Tobias (V. 3090, 3180); Binders Acolastus (V. 1332 ff.); H. R. Manuels Weinspiel eröffnet der 1. Narr mit solchen Reimen; in Tobias Stimmers Comedia eröffnet und beschliesst der Schalcks Nar das Spiel in dieser Art; Hallers Glückwünschung zur erneuerten Freundschaft von Zürich und Bern; Rassers Comedia wird am 3. Tag vom Narr Jogle so begonnen[1]; Mauricius bringt in seiner Comedia von allerley ständen einen Rätselwettkampf zweier Narren, bei dem der schlechte Reimer bestraft wird. Auch bei anderen Personen finden sich Fehlreime: so lässt Murer in Zorobabel einen betrunkenen Koch so reden; in Ayrers Tragedi vom keiser Machumet erzählt der spruchman Jahn in dieser Art; im Peter Squenz des Gryphius findet der Darsteller der Wand das Reimwort nie; ähnlich bei Christian Weise in Tobias und die Schwalbe.

Für den *Koch* hat Ruf eine Vorliebe; längere Szenen finden sich in H, W, J und A. Das Küchenpersonal besteht aus: Koch, Köchin, Keller, Fürtrager, Tisch- oder Küchenbube, doch kommen nicht immer alle Personen vor. Diese Typen finden sich in der Hauptsache nur im volkstümlichen Drama der Schweiz. Bei biblischen Spielen wird der Kellermeister in der Hochzeit zu Kana gebraucht. Der Koch tritt meist da auf, wo ein Gastmahl abgehalten wird. Manchmal hat er nur für das Essen zu sorgen und wird nicht weiter charakterisiert, d. h. er übernimmt keine komische Rolle (so in Wickrams Verl. Sohn, wo Litanus dess vatters koch, und in der Wirtshausszene Congrio der koch auftritt; im Zürcher Reichen Mann und armen Lazarus treten Koch und Kuchyknecht ohne weitere Ausführung auf; im „Krämerskorb" des Hans Sachs kommt eine köchin vor); meist aber ist er eine komische Person und hat Zankszenen mit dem Kellermeister oder eheliche Zwistigkeiten mit seiner Köchin. Er ist meist faul und gefrässig, oft auch betrunken; mit seinem Weibe prügelt er sich. Das sind die Züge, mit denen er gewöhnlich ausgestattet ist. Schon in den Epen des Mittelalters wird der Koch oft verspottet[2]. Auch in „Des Teufels Netz" findet sich eine Stelle von dem keller und dem koch[3]:

„Der koch braet dem keller ain wurst,
so loest er im hin wider den durst.
. . . .
Waer ich hofmaister und keller,

[1] Spenle, Lebensdarstellung, S. 41.
[2] Vergl. Weinhold, Über das Komische, S. 26, Anm. 1.
[3] ed. Barach, Stuttgarter Lit. Bibl. 70, S. 264 ff., V. 8372 ff.

So waer ich allzit vol und nit ler
. . . .
Wela her trüw köch und keller hat,
Des ding in guoten eren stat.
Ich fürcht aber, man vint ir lützel."

Auch in Brants Narrenschiff heisst ein Kapitel Von kochen vnd keller[1]:

„Der keller spricht, brot mir ein wurst,
Herr koch, so lesch ich dir den durst.
. . . .
Keller vnd kôch sind seltten lår,
Sie tragen vff alls bi der schwår,
Ins narren schiff stat al ir bgår."

Nach diesen Vorbildern stecken auch bei Ruf Koch und Keller unter einer Decke; sie trinken und essen zusammen (so in H, W, J); der Keller will zu einem Trunke den Koch holen (W, 1734 ff.):

„Ich wil gon fassen jn minen buch
ein kopfh[2] ald zwen, thůn mich ergetzen
. . . .
den koch ouch wil ich lassen bschicken,
der můss vnns bratten, fögel spicken
vnd trincken, biss er möcht ersticken".

Sie sind beide freigebig, wenn es nicht aus ihrem Sacke geht:

„Alles was üch min herr wirt gåben
Das trag ich vf, syg frů ald spat
Dwyls nit vss minem seckel gadt"

meint der Koch in H, und entsprechend der Keller:

„Bin allzyt gern by sôlchem prassz
Diewyls nit gadt vss minem fassz" (H).

Beide gelten als gute Trinker; Carli sagt zum Keller:

„nitt mer, gang hin vnd hab wol acht
dasst follen werdist, es syg nacht!
jst ouch der käller sitt vnd bruch" (W, 1731 ff.);

der Keller selbst meint:

„ob ich dann schon wurd vollen wyn,
so bhalt ich min den alten bruch;
ein kopff wyn schatt mir nüt im buch" (A, 5643 ff.).

Die Köchin schimpft ihren Mann:

„Du voller zapff, du wůster kübel
. . . .
wenn es mit suffen wår vssgricht,

[1] ed. Bobertag, cap. 81, S. 218 f.
[2] Becher, auch Hohlmass.

Vnd schlaaffen, so fund man im rych
gantz keinen, der dir wår gelych . . .“ (J).

Der Koch ist faul, mag am Morgen nicht aufstehen und drückt sich auch gern um die Arbeit, die er dafür von seiner Frau besorgen lässt.

Koch: „Ich han zlang gschlaaffen als ich gloub“ (H); die Köchin schildert ihn: „er thůt nüt biss er gnůg gsoffen hett“ und „Am morgen wil er nit vss dem bett“ (H), zu ihm selbst:

„Din ding ist nüt dann klappern, schwåtzen,
. . . .
Du thůst kein ding biss grad můss syn
Hettest du nun ein flåsch mit wyn,
So såssest du fyn vnd thåtst dich füllen“ (H).

Noch derber äussert sie sich in J und in A, 5744 ff. An einer Stelle wird er als sehr gut genährt bezeichnet:

„jch bin zů gross vnd fil zů feiss;
gar louff ich nitt nach dinem gheiss
so schnell vnd bald, das sag ich dir;
min buch, den můss ich nen mitt mir“ (W, 2186 ff.[1]).

Er rühmt sich, ein guter Koch zu sein:

„Es ist alls kocht so tråffenlich gůt“ (H),

andernfalls anerbietet er sich sogar, sich schlagen zu lassen:

„Ja, land sy mir ein essen stan,
Solt du mir frölich dbrütschen schlan“,

was er mit der entsprechend drastischen Bewegung anschaulich macht: „wirfft sich vmb, macht ein bossen“ (H); hier haben wir deutlich den komischen Zug bei ihm. In A:

„guot fisch und fleisch, darzuo pasteten
wil ich üch sieden, darzuo braten;
ich hoff, es werd mir alls wol graten“ (5651 ff.).

Der Koch muss das Essen zurüsten und die Platten anrichten. Zu seiner Hilfe hat er den Küchenjungen, der ihn einmal darauf aufmerksam macht:

„Herr koch! wir dörffend nit lang dichten,
den gesten lond uns angon richten“ (A, 5740 f.).

Das Essen wird bestellt vom Tischbuben (W), vom 1. Diener (A); es wird hereingebracht vom Fürtrager (W), von Hausknechten (A). Für den Wein hat der Kellermeister zu sorgen; er soll darauf sehen, dass die Gäste immer genügend Wein haben (W, A):

[1] In Hans v. Rütes Noe wird der Koch angeredet: „du feisster koch“ (O b).

„Gang, käller, bring den besten wyn
und schenck den gesten dapffer yn!
. . . .
luog ouch, das nienen mangel sey!
küel wol den wyn! . . .“ (A, 5756 ff.).

In W bekommt der Koch noch einen besonderen Posten angewiesen, im Aufstand gegen den Herrn; er ist mit Satan — Hans Olt zusammen Wache an der Tür; sie verjagen miteinander einige Propheten.

Beliebt ist dann die Zankszene zwischen Koch und Köchin (H, J, A); auch hier kommt die Komik zur Geltung, allerdings in sehr derber Form. Sie sagen sich die ärgsten Schimpfnamen und schlagen und prügeln sich.

In W werden Ann und Grett als Köchinnen im Rebberg angestellt von batt. In T wird eine Köchin im Schloss zu Sarnen angeführt; sie tritt aber nicht weiter hervor und weist auf jeden Fall nicht die typischen Züge auf. Hingegen ist dies der Fall bei der Köchin, die im 1. Akt von J das Essen der Brüder besorgt. Diese spricht ziemlich derb; sie schwitzt vom Kochen; einen Trunk weiss sie sehr zu schätzen: „Ir sind doch warlich vntrüw lüt,
keiner mir nun ein trüncklin büt“.

Wie sie eine Wurst hereinträgt, sagt sie:

„Så, Leui, friss die tigen wurst“.

Sie wird von Aser angeredet „du sack, du schantlichs wyb“, worauf sie ihn aber gleich anfährt: „Hab din mul zů, vnd lass vom bochen.“ Sie ist sehr für den Verkauf von Joseph, da ihr dies Geld in die Küche bringe; Judas lobt sie deshalb: „Du kuchi blåtz, yetz gfielst du mir.“

Der Koch spielt auch sonst im Schweizer Drama eine grosse Rolle. Bereits in der handschriftlichen Zürcher Auferstehung kommt er vor. Dort fordert ihn Mored auf (S. 16 a):

„Koch, lass dir lingen, vnd richt an,
Es hat sich gsezt schon yederman“,

worauf er entgegnet:

„Es ist schon bschehen, trags hinin,
Ich wär schon lengerst fertig gsin.“

In Hans v. Rütes Noe tritt er im kleinen Spiel in sehr guter Form auf, wo er (O 2 a) eine längere Rede hält über sein Amt und seine Art: „Gnådiger Herr, es ist min art,
Das ich von erst vff min lyb wart
. . . .
Kuchmeistery thůt mir gar wol,

Ich iss vnd trinck das best mit gferden,
Dennocht kan ich nit mager werden."

Stets verwendet wird der Koch dann von Jos Murer[1]: im Nabot treten Koch, Keller und Köchin auf; die Köchin prügelt ihren Mann. In der Belagerung Babylons werden unter dem Gesinde des Königs Baltazar erwähnt: Koch, Köchin, Keller, Kuchiknecht; hier verprügelt das Ehepaar in Eintracht einen Bauern. Im Absalom findet sich wiederum ein Streit zwischen Koch und Köchin; der Koch ist betrunken; die Köchin bringt hier den Teufeln bei einem Freudenmahle das Essen, sie leistet sich den Spass, auszurufen, die Hölle sei in Brand geraten, worauf alle Teufel sofort der Hölle zustürmen. In der Hester findet sich der übliche Ehezwist. Endlich in Zorobabel ist der Koch wiederum betrunken; er wird zur Freude der Köchin eingesperrt, bis er nüchtern ist.

In Rud. Schmids Spil vom Zug Israels durch den Jordan prügelt sich der Koch mit dem Einschenker, da ihm dieser Spülwasser statt Burgunder geben will.

Jakob Schertweg hat in seinem Bigandus einen Streit zwischen Koch und Köchin.

B. Leschke hat in seinen Joseph ein Intermezzo des Küchenpersonals eingeschoben.

Gulich, Antiochos, verwendet den Koch Kilian zu komischen Zwecken[2].

Das Luzerner Fastnachtspiel von 1592 verwendet für sein Convivium: Keller, Koch und Kuchibůb[3].

Der Koch tritt ferner auf in Funkelins Lazarus, Bruns Daniel, Haberers Abraham, in der Berner Esther. Christoph Murer hat in seiner Ecclesia Edessena einen Koch, Keller und Speisemeister[4]. Matthias Rothpletz nennt in seinem Samson den Koch Ritz Trollmul und die Köchin Elsi Pfeffersack.

Auch Nicod. Frischlin hat sich die Gestalt des Kochs nicht entgehen lassen; bei ihm mag wohl eine direkte Beziehung zu Plautus bestanden haben. In der Hochzeit zu Kana treten auf Koch, Keller und Küchenmeister; letzterer ist der Aufpasser, vor dem Koch und Keller Angst haben; es finden sich auch die bekannten Verse des Kochs[5]: „Mein Keller lösch du mir den Durst:
Ich will dir geben ein brattne Wurst".

[1] Vgl. Hammes, Zwischenspiel, S. 19 23.
[2] Besprechung von Bolte in N. J. 28, S. 52 f.
[3] Brandstetter, Fastnachtspiel 1592.
[4] Bächtold, Anm. 103.
[5] ed. Strauss, Literar. Bibl. 41, S. 142.

Dieser Spruch wiederholt sich in einer Randbemerkung zu seinem Joseph I (S. 71 f.): „Wie es zu hof vnder dem gsind zugeh, da der keller zum koch spricht: koch gib mir ein Wurst, So lösch ich dir den Durst.“ Auch im Joseph II ist eine Köchinnenszene vorgesehen, was eine Randbemerkung bezeugt (S. 82): „Posset hic interseri facetum colloquium duarum coquarum (unleserlich).“

Beim *Gesinde* werden unterschieden Knechte, Mägde und Diener. Sie haben nie eine grosse Rolle, meist müssen sie Botengänge besorgen oder kleinere Arbeiten erledigen. Die Figur des schlauen Knechtes, wie wir sie in der Farce vom Maître Pathelin und im Luzerner Neujahrsspiel vom klugen Knecht vorfinden, hat Ruf nicht. Er gibt nur, wie es sich gehörte, jedem Herrn und jeder höhergestellten Person Knechte und Diener bei. Die Knechte, auch Hausknechte genannt, sind meist besorgt, die Aufträge ihres Herrn gut zu erfüllen:

„wil ich gůtt sorg vnd flyss ankeeren,
das ichs als znutz bring vnsrem heren,
sin sachen ordnen haltt mitt recht,
wies dann wol zimpt eim husknecht“ (W, 987 ff.).

Sie müssen Gäste einladen, das Mahl zurüsten, dem Koch befehlen anzurichten (H), das Essen auftragen (A). Eine besondere Funktion hat der Hausknecht in W; er verwaltet den Weingarten während der Abwesenheit des Baumeisters; muss batt und Carly beaufsichtigen und den Taglöhnern die Arbeit anweisen; er will an der Verschwörung gegen den Vater nicht teilnehmen: „ich bin mins herren gschworner knecht“ (1831), er wird deshalb zum Garten hinausgejagt, worauf er zum Herrn geht und ihm den Aufstand meldet. Mit dem Handbuben des Baumeisters hat er einen ziemlich heftigen Streit. Am Ende des 1. Aktes übernimmt er eine etwas aussergewöhnliche Funktion, indem er sich an die Spielleute wendet und sie auffordert:

„Wie sitzend ir? sind gůtter dingen
vnd thůnd ein fart ein liedle singen!“ (1105 f.).

Die Diener des Fürsten in A nehmen eine etwas gesonderte Stellung gegenüber den Knechten ein. Der 1. Diener geht zum Koch und heisst ihn anrichten, ebenso fordert er die Spielleute auf zum Hofieren während des Essens. Der 2. Diener befiehlt dem Keller, den Wein zu bringen.

J zieht im Epilog besondere Ermahnungen an die Meister und Knechte über ihr gegenseitiges Verhältnis. Von den Meistern wünscht er:

„bruchend zimlichen üwer knecht,
Trybends vnd månnentz nit all stund
nit anderst ob sy sygind hund“ (M b),

und die Knechte hält er an:

„Ir knecht sond sy (d. h. die Herren) dess gniessen lan,
das jren nit lan zschanden gan,
Ouch alles was da gschicht im huss
das lassend drinn, tragends nit druss,
Was jr thůnd, dasselb thůnd mit trüwen
es wirt üch nümmer mer gerüwen“ (M b).

Komische Züge oder Intrigenrollen werden den Knechten von Ruf nicht übertragen; sie haben keine Bedeutung in der Handlung und werden vor allem nie die Träger des Spiels.

Fürsten und Könige sind mit einem *Hofstaat* umgeben, so Pharao in J und der Landesfürst im 5. Akt von A. Es ergab sich dadurch ein buntes Bild; denn wir können uns vorstellen, dass hier möglichst viel Prunk und kostbare Gewänder verwendet wurden, um die königliche Herrlichkeit recht sinnenfällig zu gestalten. Solche Szenen finden sich auch in anderen Spielen; ich erwähne Sixt Birck, Tragedi wider die Abgöttery (1535), wo der Hofstaat sich zusammensetzt aus: Canntzler, Kåmerling, Trucksåss, Schenck, Vnderschenck, Beck, vndertrucksåss, kuchimeyster, Hofmeyster, Marschalck und Schatzmeyster. Man sieht, es sollten möglichst viele Personen eine Rolle erhalten. In Jos Murers Belågerung der Statt Babylon haben sogar der König Baltazar und der König Cyrus ihren eigenen Hofstaat. „Rådt vnd Amptlüt“ bei Baltazar sind: Hofmeister, sin Trabant, Cantzler, Kåmerling, Trugsåss, Schenck, Künigs Heroldt, Vnderschenck, Credentzer, Narr und Küchenpersonal. „Personen vnder dem künig Cyro“: Fåldherr, Hofmeister, Schatzmeister, Cantzler, Kåmmerling, Schenck, Trugsåss. — In Wickrams Tobias besteht der Hofstaat aus Hoffmeyster, Cantzler, Kemmerling, Marschalck, 3 trucksessen, Schenck, Credentzer, Koch, Narr, Herold des künigs, 14 trabanten des künigs.

Diese Personen verwendet auch Ruf. Pharaos Hofstaat besteht aus: Truchsess (er heisst Hanno), Schenk, Underschenk, Kanzler, Kämmerer, Hofmeister (Potiphar), Herold, Narr und Hofdiener. Truchsess und Schenk sind in eine Verschwörung gegen Pharao verwickelt; es wird über ihr Schicksal beraten und abgestimmt (eine ähnliche Szene auch in der oben erwähnten Tragedi Sixt Bircks, wo der Tod der Feinde Daniels beschlossen wird): der Truchsess wird gehängt. Bevor Pharao den Joseph zum Verwalter des Landes bestellt, frägt er seine Hofleute um Rat, die der Reihe nach für Joseph eintreten. Alle sprechen zum König in sehr zeremoniellen, ergebenen Anreden: „Durchlüchtiger, gross måchtiger, hochgeborner küng, fürst vnd her“, üwer küngklich

maiestat“ etc.; einzig der Narr darf sich herausnehmen, zu ihm zu sagen: „Aetty küng“.

Der Hofstaat des Fürsten und der Fürstin in A zählt: Trugsäss, Statthalter, Hofmeister, kemerling, 2 Diener, 2 Hausmägde, 2 Hausknechte, Küchenpersonal, 3 Spielleute. Ihre Ämter sind aber nicht gesondert; sie waren mehr um der glanzvollen Ausstattung willen da. Der Hofmeister muss das Fest ausrufen lassen; der Truchsess soll den Befehl über das Hofgesinde übernehmen. Der Hofmeister gibt Koch und Keller Aufträge; er hält einen Stab in der Hand; mit den Knechten holt er das Essen aus der Küche. Die Gäste werden vom Truchsess empfangen; er ordnet den Festzug zu Hanochs Stadt.

Verschiedene Male lässt Ruf *Kriegsleute* auftreten. Diese waren zu einem beliebten Thema geworden im Zusammenhang mit dem Reislaufen, dem Söldner- und Landsknechtswesen. Sie werden ganz verschieden dargestellt, entweder in möglichst ungünstigem Lichte: als eine Landplage wegen ihrem Fluchen, Stehlen und Herumstreichen, oder sie sind einfach derbe, schalkhafte Gesellen, die sich gelegentlich einen etwas kräftigen Spass erlauben, oder sie werden sogar vom Dichter ziemlich in Schutz genommen. Der Zusammenhang mit den fahrenden Leuten liegt natürlich nahe. Bereits Gengenbach lässt solche Typen auftreten, so im Nollhart den „Bruder Veit“ als Landsknecht, ebenso den Schweizer Söldner; auch in den 10 Altern kommen Anklänge vor (30jähriger). Niklaus Manuel hat in den Totenfressern die Kriegsleute des Papstes; auch Hans R. Manuel hat im Weinspiel solche Typen. Hans Sachs bringt den Landsknecht in „Hofgesind Veneris“, „Die 6 Klagenden“, „Kampf zwischen Frau Armut und Frau Glück[1]“; Peter Probst macht ein Fastnachtsspiel Von zweien Landsknechten; B. Krüger führt in seinem Spiel von den Richtern und dem Landsknecht die beiden Landsknechte Hans Huen und Nickel Ohnegeldt ein; der 5. Akt von Georg Pondos Heirat Isaaks ist eine Landsknechtsszene. Der Zürcher Reiche Mann und arme Lazarus hat den Gwardy Houptmann und den Gwardy Lütiner mit ihren beiden Hůrly. Auch im Utzisdorfer Fastnachtspiel treten ein Landsknecht mit seinem Trossbuben und ein Schweizer Söldner auf, ebenso ein junger Knabe, der Söldner werden will. Ein Landsknecht und ein Schweizer Söldner kommen auch vor im Freiburger Fastnachtspiel von Astrologie und Wahrsagen.

Der militärischen Einteilung entsprechend hat Ruf: Hauptmann, Leutnant, Fähnrich (in H, W, A). Dazu kommt in A noch ein „Vor-

[1] von Hans Sachs stammt auch ein Landsknechtspiegel.

fenderich". Sie haben ihre Soldaten; wo diese nicht erwähnt sind, dürfen wir wohl annehmen, dass sie als Statisten auf der Bühne mitspielten. In H sind zwei Truppen Kriegsleute; sie rauben Hiobs Vieh; für Plündereien sind sie immer zu haben:

„Wend wir kriegen, můsst wirs wagen,
Wo jr innen werdend einr büt".

Vor dem Raubzug frägt der Hauptmann Leutnant und Fähnrich um ihre Meinung; der letztere teilt den Plan den Soldaten mit und frägt sie dann: „Wems gfall, der sol ein hand vf han";
das demokratische Prinzip der Abstimmungen erstreckt sich also offenbar sogar bis aufs Militär. Die Krieger sind beherzt und wagemutig. Sie scheinen Gewehre zu haben, da eine Anweisung befiehlt „Yetz schlacht man lerman, schüsst vnd boldert".

Auch in W treten zwei Truppen auf unter Titus und Vespasianus. Der Vater befiehlt ihnen, den Weingarten zu erobern und die ungetreuen Lehensleute zu töten. Im Personenverzeichnis sind nur zwei Trabanten des Vespasian erwähnt, die aber im Text nirgends vorkommen. Sicher haben aber Vespasian und Titus Soldaten bei sich; denn Titus sagt:

„ouch alle, die den sold hie nend!
jr drabanten, versend ouch vwer ampt!
. . . .
woluff, woluff, mitt grossem schall,
jr kriegslüt mines fännlis all!" 3895 ff.

Mit „trumen vnd pfiffen" ziehen die Truppen darauf vor den Weinberg; der Hauptmann überlässt seinen Leuten alles Gut frei zum Sturme.

Auch im Weingarten finden sich ausser den Knechten Kriegsleute zur Verteidigung. Batt und Carli haben 6 Landsknechte und 2 Büchsenschützen angeworben. Die Landsknechte kommen von weither und suchen nun einen neuen Dienst; sie sind frisch, derb, unbekümmert, ohne Herz und Mitleid, aber mit soldatischem Ehrgefühl; Ruf verwendet hier keine Reisläuferpolemik. „kriegen vnd bochen ist unser sitt." „Wir sind ouch wol mitt gwer versen," 2924. Ihre Rede ist meist so verteilt, dass alle sechs der Reihe nach sprechen (dreimal nur der 1. allein, und einmal nur der 1. und der 2.). Sie fluchen nicht gerade viel, nur 2930 und 2977 „botz martter" (der beliebte Landsknechtfluch). Sie fangen und erschlagen Propheten und töten auch den Sohn. — Nach dem Tode des Sohnes kommen die zwei Büchsenschützen, die auch einen neuen Dienst annehmen möchten; sie rühmen ihre Tüchtigkeit:

„ouch hand wir manchen herren gnützt
mitt vnserem wol gerüsten gschütz“ 3622 f.

In A treten die Kriegsleute des Fürsten auf; sie müssen auf die Wache ziehen, um die Stadt zu beschützen; dort besprechen sie die Möglichkeit einer Sündflut. Wie diese dann hereinbricht, eilen sie zum Fürsten, kommen zur Prasserei, und der Hauptmann ruft aus:

„Ir schlemmend, fressend disen tag
und hörend nit die grossen klag,
die sgmein volck füert mit grossem truren“ (6254 ff.).

Der Bibel entsprechend treten Kriegsleute auch in der Passion auf: Centurio mit sechs Kriegsknechten. Sie beginnen den 5. Akt; sie haben Angst bekommen wegen der Wunderzeichen bei Christi Tod. Der Centurio selbst bekennt:

„Vnd bin min tag so hertzhafft gsin
Hüt aber ich vm̄gåben bin
Mit grosser forcht, erschrockenheit,
Die min hertz hat gar überspreit“ (M 5 b),

ebenso der 3. Krieger: „Vor forcht vnd angst möcht ich ertoben“. Gut drückt sich die Besorgnis auch in der Anrede des 1. Kriegers aus: „Ach Houptman, Herr vnd gůter fründ“. — Vier Kriegsleute halten später Wache beim Grab Christi. Sie tragen keinen Namen. (In der handschriftlichen Zürcher Auferstehung haben sie griechische Namen; einer unter ihnen ist Wachtmeister. Pichler[1] teilt folgende Namen der Grabwächter mit: Unverzait, Schuerenprant, Wagendrusel, Helmschrat, Wagsring).

Gelegentlich nimmt Ruf Personen aus dem *politischen Leben*. So tritt in H ein „Stattschryber“ auf; er sitzt am Tische Jobs, ist ernst gehalten, spricht nur einmal. Ein Stadtschreiber findet sich auch in der Gerichtsszene von Rassers Kinderzucht. — In den beiden politischen Stücken E und T werden Landsgemeinden abgehalten. Ausgebildet ist die Szene vor allem in E, wo der Lanntammen, Lanntschriber und Lanntweibel auftreten. Der Weibel muss die Leute aufbieten, vor dem Eintritt des Ammanns fordert er sie auf, abzusitzen und stille zu sein. An der Landsgemeinde muss er die Umfrage führen und bei der Abstimmung das Mehr zählen. Der Landschreiber hat die Reden und das Ergebnis der Abstimmung zu protokollieren. (Sixt Birck hat in der Tragedi wider die Abgöttery auch einen Landweibel.)

[1] Drama des Mittelalters in Tirol, S. 141 ff.; vgl. Arndt, Personennamen, S. 43.

Auch den *Bauer* lässt Ruf auftreten. Allerdings gewinnt er bei ihm nicht die Bedeutung, wie sie in der Literatur jener Zeit sehr oft zum Ausdruck kam, sei es nun in satirischer Hinsicht in den Fastnachtspielen, oder in der ernsten, würdigen Haltung einzelner Flugschriften[1]. Die Bauern sind bei ihm nie Träger des Spiels; er vertritt nicht die Tendenz gegen den Bauern (wie etwa Peter Probst und die Neidhartspiele), kennt nicht den dummen und groben Bauern (der übrigens im Elsass auch nur in Jacob Freys Spiel vom Triackersmann vorkommt[2]). Allerdings: jenen Ernst, der aus den Flugschriften, vor allem dem Karsthans, spricht, teilt er auch nicht. Aber die Stellung des Bauern war in der Schweiz eben eine andere. Schon das Zürcher Neujahrsspiel 1514 zeigt den Bauern in günstigem Lichte. Auch bei Niklaus Manuel spielt der Bauer eine grosse Rolle; ebenso bei Utz Eckstein in seiner Klag des gloubens. In den Flugschriften der Reformation wird im Zusammenhang mit der erhöhten Bedeutung der Laien der Bauer oft ausgespielt gegen die gelehrten doctores; es finden Disputationen zwischen beiden statt (Utz Eckstein). Auch die nach aussen bedeutsamer werdende wirtschaftliche Stellung der Bauern, und ihr Versuch, sich in eigenen Bünden kriegerisch von den Feudalherren abzulösen, bringt es mit sich, dass man ernstlich mit ihnen rechnet.

Die Bauerntypen und -schilderungen bei Ruf sind zum Teil sehr nett, aber doch nicht immer sehr plastisch; sie bleiben bei einer allgemeinen Charakterisierung stehen. Die sog. sprechenden Namen, wie sie vor allem Niklaus Manuel seinen Bauern gab (aber auch Hans v. Rüte, Utz Eckstein u. a.), verwendet Ruf nicht; dieser Zug wäre schon zu stark individualisierend; er numeriert lieber: 1.—12. Bauer (T), oder spricht von „Der erst Pur" (J), „Ein zerhudleter Pur" (J).

Die Eidgenossen in E und T treten als Bauern auf (allerdings schon nicht mehr im Sinne der Reformation, sondern als die alten, freien Bauern); für T sind direkt 12 Bauern vorgeschrieben. Nach gewohntem Schema sprechen davon im 1. Akt der Reihe nach der 1.—3., im 2. Akt der 4.– 6. Bauer; in der Landsgemeinde des 5. Aktes der 7. –12. Bauer. Jeder spricht im ganzen Spiel nur einmal. Sie werden aber wohl immer alle zusammen aufgetreten sein als Statisterie, vor Gesslers Hut, und auf den Landsgemeinden. Der 7. –12. Bauer müssen, unter Anführung von Vly von Grub, dem Vogt von Sarnen die Geschenke bringen, und dann das Schloss von innen besetzen,

[1] Möller, Bauern in der Literatur des 16. Jahrhunderts; Fr. Humbel, Flugschriftenliteratur.
[2] Spenle, Lebensdarstellung, S. 79.

während Tell und die andern von aussen stürmen. — Die ersten drei Bauern klagen dem Vogt ihre Not und Armut; sie schildern ihre Mühe und ihr hartes Leben:

„Noch das wir hand ein hertes låben
Mit wenig spyss, tranck, vnd darnåben
Hand wir sunst gnůg der angst vnd not,
In vnsern hüseren wenig brot
Vnd můnd darby gross arbeit lyden“ (405 ff.).

In E werden die Bauern, die mit strenger Arbeit ihr Brot verdienen müssen, den Junkern gegenübergestellt, die sich mit Pensionsgeldern ernähren. Fridli Thell spottet an der Landsgemeinde:

„wil eir ein bur sin: gillt mir glych,
lieber gan ich müessig und bin rych“ (E 3140 f.).

Runzifal schildert seinen Mitteufeln die Bauern als einfältig:

„dann buren sind einfalltig lütt:
so bald guott wort man inen gytt,
sinds überredt von stunden an“ (E, 581 ff.);

er erzählt auch, wie töricht sie an den Ablass geglaubt hätten (E 2295 ff.). Tell entschuldigt sich vor dem Vogt:

„Das ich grob bin, mit vnuerstand,
So bürsch, einfalt, mit schlechtem sinn,
Das bschicht, das ich erboren bin
Hie vndern Puren, groben lüten,
Die nüt gleert hand, dann hacken vnd rüten“ (T, 846 ff.).

Wie in E Bauern und Ritter gegeneinander ausgespielt werden, so in A Land und Stadt. Die Sippe Kains baut eine Stadt, da sie nicht mehr Bauern sein wollen; sie rühmen nun die Vorteile der Stadt:

„wiewol ich bin ein buwrsmann gsyn,
vil lieber ich yetz stattlich (d. h. in der Stadt wohnend) bin,
schön, hüpsch, zierlichen, wol bekleidt,
dann do wir hüt und beltz hand treit“ (3047 ff.).

In Städten könne man leichter seinen Unterhalt verdienen, geniesse auch grössere Sicherheit, könne die Kinder besser erziehen und unterrichten lassen, man sei auch höflicher und kleide sich besser und schöner. Der Bürger nimmt ganz ausgesprochen bereits die Sitten des Adels an (als nun zur Macht kommende Schicht! Ähnliche Verhältnisse heute; gesunkenes Kulturgut):

„das unser gschlächt stattlichen werd,
ouch burgerlich uff diser erd
erzogen uf, dem adel glych“ (3123 ff.).

Die Möglichkeit, reich zu werden, biete allein die Stadt (die Herrschaft des Kapitalismus beginnt einzusetzen):

„zuo dem man dvile der rychtagen
in dörffern wol nit mag erjagen;
man muoss in stetten nun erwärben,
mit gyt und wuocher zsammen schärben;
dann uff dem land die übel zyt
nüt anders dann ruchs läbeɳ gyt."

In diesen Partien spielen überall für Ruf aktuelle Fragen und Auseinandersetzungen hinein. Viel blasser sind die vier Bauern Hans, Eberli, Claus und Oůgli in W; sie lassen sich als Taglöhner in den Rebberg dingen. Satan hat sich auch als Bauer verkleidet und nennt sich Hanns Oltt. Mit ihnen sind die beiden Bäuerinnen Ann und Grett, die als Pfaffennetzen geschildert werden.

Zwei kleine Genrebilder bringt J. Ein Bauer, der im 1. Jahr der Teuerung nichts mehr zu essen hat, da er zur guten Zeit alles vertan hat, sucht Hilfe bei Joseph; dieser will ihm nur gegen Barzahlung Korn geben. „Jetz loufft der Pur hin, schlecht die hend ob dem kopff zåmen." Er tritt später noch einmal auf (es scheint wenigstens der gleiche zu sein); er hat sich nun von seiner Gemeinde einen Brief ausstellen lassen: „Dass ich nie bin kein prasser gsin,
das min nit han verschleñt bym wyn",
worauf Joseph ihm gegen Zusicherung späterer Bezahlung Korn gibt. — Die 2. Szene bringt einen „zerhudleten pur"; er ist liebenswürdig geschildert: arm ohne sein Verschulden, arbeitsam, etwas naiv und geschwätzig, kommt mit Karst und Hacke, die er Joseph gegen Korn übergeben will. Er redet Joseph an: „Ett herr" und erzählt ihm dann von seinem Heim:

„wie aber das gross hat abgnon
bin ich zytlich vñs kůli kon",

er bietet Joseph seine Werkzeuge an

„Suss han ich vff dem boden nüt
dass ich üch vff das korn hie büt,
Vssgnon gar ein hüpsche baret
die hat mir koufft ghan min bass Gret . . ."

Er verspricht Joseph, Geld zu geben, wenn er es habe. Dieser gibt ihm aber auch ohne Bezahlung Korn. Hier haben wir wirklich eine sehr nette, kleine, lebenswahre Schilderung.

Als Gegenstück zu den obigen Szenen bringt J den *Edelmann* in einer eingefügten kleinen Szene, wobei er allerdings schlecht weg-

kommt. Schon die Einführung bezeichnet ihn: „ein verdorbner Edelmann vff einem rossz“. Er ist auch um alles gekommen:

„Min mâtz die hat mir vrlob gâben,
als sy nit meé mocht herrlich lâben;
. . . .
Min diener die sind ouch dahin,
sid ich zů armut kommen bin
. . . .
Sy denčkend mir trüwlich daran,
wie ich sy gschapt vnd gschunden han“.

Nun sucht er Hilfe bei Joseph und will ihm dafür seine Herrschaft geben; doch Joseph fährt ihn an:

„Du solt nüt von hut noch von hor,
Ein ertzlâcker, das wüss gar âben
. . . .
Din herrschafft setzst mir vmb korn yn
vnd ist kein blâtzly dran nit dyn“.

Er muss sein Pferd abtreten und kann sich nun einen Sack Getreide holen. Wie er mit diesem kommt, beklagt er sich über das Gewicht, wirft den Sack herunter und stolpert dabei über seine Sporen; voll Wut wirft er diese weg:

„Hat der tüfel das rossz hingnon,
so fůr er dsporen ouch daruon.“

Der *Astronom* Dionisius tritt in P auf; er erklärt sehr gelehrt die Sonnenfinsternis bei Christi Tod. Er erwähnt des „Heiden Ptolemeus ler“, nach welcher alles am Firmament sich in Ordnung befinde; so kann er sich die Finsternis gar nicht erklären:

„Das mich im gstirn gar irrig macht
Wider dnatur ists worden nacht“;

doch findet er sich damit ab, dass es offenbar eine direkt von Gott gewollte Finsternis sei. Als Person steht er in keinem Zusammenhang mit dem Spiel; es scheint, dass Ruf gern seine Kenntnisse an den Mann gebracht hat. Doch ist der Astronom in jener Zeit auch sonst eine beliebte Figur; meist wird er karikiert gebraucht, so in Brants Narrenschiff „Von achtung des gstirns“ (Kap. 65); in Wickrams Narrengiessen tritt er auch als Narr auf. Gengenbach ist in der Gouchmat und in der Practica gegen die Astrologen. In Freiburg wurde 1560 ein Fastnachtsspiel von Astrology vnd Warsagē gespielt. Der Astronom Dionysius tritt ebenfalls im Villinger Passionsspiel auf.

Interessant sind die beiden Gestalten des *Sprechers* in H und des *Gauklers* in J. Sie stehen beide ausserhalb der Handlung und sind

nur lose mit ihr verknüpft. Es sind beides ähnliche Typen; Weinhold[1] erklärt den Gaukler als einen Narren, der nur mit dem alten Standesnamen benannt sei. Mit dem Narren haben sie sicher Zusammenhang, daneben aber auch mit den fahrenden Leuten, wohl auch mit dem Parasiten des Mimus und mit der Freihartsfigur des 15. und 16. Jahrhunderts. Denn es sind ausgesprochene Parasiten und Lustigmacher. Sie ziehen umher, und wo sie etwas zu essen bekommen, verweilen sie und unterhalten die Tafelrunde mit ihren Schwänken und Spässen.

In H erklärt der Sprecher, er wolle nun jede Pfingsten zu Hiobs Kindern kommen, für heute müsse er weiter:

„Ich můss zů minem brůder gon,
Junckher Grossrůdy ist er genannt,
Man kennt jn wol in disem land".

Er erklärt Job seine Ansicht vom Leben:

„Lieber, thů der wålt gůt bscheid,
Dann ee du halb verthůst din haab
Wirst getragen zů dem grab
. . . .
All tag wirt mir min hut gefüllt
Vnd han dannocht kein haller güllt
. . . .
Gott hat geredt, ich sol nit sorgen,
Han ich hütt, so find ich morgen,
Hansen sågen solt mir gåben,
Ich far dahin, kan gůt låben,
Hett ich vil, ich můsst vil sorgen,
So ich nüt han, schlaaff ich am morgen".

Er geht nun weiter, da Job nicht sein „fůg" ist; am Schluss tritt er noch einmal auf, und verkündet wiederum seine Lehre vom leichten, frohen und unbeschwerten Lebensgenuss:

„Hå wolhin, ab oug ab hertzen,
Ich han nit gern langen schmertzen,
Hin ist hin . . ."

Und die gleiche Auffassung vertritt auch der Gaukler in J; er steht noch viel mehr ausserhalb des Spieles: zu Beginn des 2. Tages tritt er auf, hält einen Monolog, wo er sich nach altem Vorbild selbst vorstellt:

„Ich Fryendsbůb far hin vnd har,
vil surs vnd sůses ich erfar
. . .

[1] Über das Komische, S. 33.

Ein yeder büt mir kůlen wyn,
biss ich vôller wird dann ein schwyn
. . . .
Dann wenn es an ein bzalen gaat
nim̃ ich min gouggelsack gar draat,
Vnd mach jnen der frôuden vil,
denn min zâch yeder bzalen wil
. . . .
Wil mir min gouggelsack nit bürgen,
eim puren ich die Gens erwürgen,
Ouch Hůner, Enten, oder Schwyn,
dem Wirt ich denn Gottwilkom̃ bin."

Nach diesem Monolog verschwindet er wieder; er nennt sich hier selbst „Fryendsbůb". Bereits der Zürcher Reiche Mann und arme Lazarus kennt den „Fryhartzbůb" (V. 101—160); er rühmt beim reichen Mann alles, was er sieht: das Geschirr, die Wache, die schönen Frauen und den Herrn selbst; er fordert auf zum Genuss des heutigen Tages, nach dem Tode sei doch alles vorbei und man verfaule in der Erde: „Thůnd alles was dem lyb wol thůt" (V. 150). Die Anregung zu seinen Figuren wird Ruf vermutlich von diesem Freihartsbuben bekommen haben. — In Bullingers Lucretia tritt auch ein Freihartsbub auf: „Fryhett"; er wird als Narr (V. 1123) und als trunckner troll (V. 1124) angeredet; er singt ein Lied. In H. R. Manuels Weinspiel macht „Otmar Frissdengwin, Fryertsbůb" Spässe, will trinken und spielt Lieder auf. Beim Gelage in Hans Salats Verl. Sohn macht ein Freihartsbub mit und erzählt den Anwesenden die Geschichte von Franz von Cursit. — Peter Probst hat ein Fastnachtspiel „Von einem Freihirten".

Das 16. Jahrhundert liebte möglichst effektvolle Szenen. In den Passionen sind die Schächer sehr roh, so auch bei Ruf. Eine beliebte Figur war auch der *Henker*. Ruf lässt ihn in J auftreten, da der Truchsess nach dem Bibeltext gehängt werden muss. Über die Erhängung selbst wird nichts berichtet. Nachdem er ihn gehängt hat, nimmt er ihm seine Kleider. Des Henkers Metze will auch ihren Teil davon; er prügle sie nur immer:

„Mit ståcken vnd fünff finger krut
da maalst mir den kopff vnd die hut";

auch des Henkers Knecht verlangt seinen Teil. Der Henker gibt ihnen schliesslich einen Ring, den sie gegen Wein versetzen können; sie würden ja doch nur immer prassen:

„Der anckenkübel, der kornkasten
die zeigend mir an üwer fasten."

Ein Henker mit Knecht, Bub und Huor tritt auch im Meinradspiel auf; ebenso in B. Krügers Richterspiel der Henker Fabian; ferner kommt der Henker vor in Hans v. Rütes Joseph, in Zyrls Joseph, in Wickrams Knabenspiegel, in Rassers Kinderzucht, in Rassers Comœdia vom König der seinem Sohn Hochzeit machte, in Pfeffers Esther.

Wirklich lebendig gesehene Frauen kommen bei Ruf nur wenige vor. Etwa in H *„die alt Steinbrüchlin“* (Zürcher Geschlechtsname); sie ist Magd bei Hiobs Frau. Wie diese ihren Mann verlassen will, zieht sie tüchtig los:

„Pfuch vss mit dir, du schantlichs wyb
. . . .
Vss mit dir, man solt dich ertrencken,
Gott wirt dirs zwaar nit verschlaafen,
. . . .
Es můsst dich so vil plaagen ankon,
Das du kǒndst nit sitzen noch gon
. . . .
Ich wil dirs noch in dnasen ryben“.

Sie tritt nur einmal unter diesem Namen auf; doch scheint sie identisch zu sein mit der kurz nachher folgenden Person „Die erst jungfrouw *Elss on sinn“*, die sich auch in derben Ausdrücken gegen Jobs Frau wendet:

„Vss mit üch, man sǒlt üch verbrennen,
Trůg üch yoch schier der Tüfel dennen“.

Bei „Elss on sinn“ haben wir einen sog. sprechenden Namen, die Ruf sonst nie verwendet. Sie tritt am Schluss noch einmal auf und hat sofort wieder Streit mit der Frau:

„Frissz yetz vnd trinck mit dinem man,
Wens übel gadt, so farst daruan“;

ein Küchenknecht muss sie wegführen: „Ey, min bass Elss, thů nit also“. Ruf hat hier wohl nach dem Leben skizziert, vielleicht liegt sogar eine Porträtschilderung vor, denn im Namen Steinbrüchlin kann selbstverständlich eine uns nicht mehr verständliche Anspielung versteckt sein. Es ist das einzige Mal, dass Ruf eine seiner Gestalten in dieser Art benennt.

Im Joseph sah er sich vor das schwierige Problem gestellt, Potiphars Weib darstellen zu müssen mitsamt der Versuchungsszene. Er hat es nicht sehr gut gelöst. Das Weib heisst bei ihm *Sephira*. Sie beklagt sich, dass Joseph sie nicht erhört.

„Liebhan ist gwüss kein sǒlche schand,
wie die gleerten erdichtet hand;
Der lyb der ist vns darumb gåben,

dass wir sôllend in frôuden lâben;
Daran ich gantz keinen zwyfel hab,
wâr sich hie versumpt, der syg schabab."

Sie bittet Joseph:

„Ach, du min trost, still mir min gmût,
hilff mir, dass es nit also wût",

und wie er ablehnt, ist ihre erste Frage:

„Was schüchst an mir, gfall ich dir nit?"

Ihr Mann Potiphar schildert sie:

„ . . . . wie dañ ouch ist min wyb
wol gformiert, adenlich von lyb,
Früntlich mit worten über dmass".

Die *Frauen in der P* treten ziemlich stark zurück; es sind fünf: Maria Salome, Maria Jacobi, Maria Magdalena, Maria Cleophe, Maria můter Jesu. Magdalena salbt Jesus. Bei der Kreuztragung klagen alle, nur „Vnsre Frow redt nüt vor kum̃er". Beim Tode Christi klagen sie wieder, aber immer nur kurz; sie hoffen auch schon auf die Erlösung. Am Ostermorgen ziehen sie zum Grabe hinaus; M. Jacobi bittet M. Salome mitzugehen

„Für dstatt hinuss, dann es ist wyt
Sôlt ich so frů alleinig gon,
Ein bôss gschrey môcht mir daruss kon".

Die Engel verkünden ihnen die Auferstehung; voll Freude gehen sie weg und singen „Christ ist erstanden". — Maria (Mutter Jesu) hat eine sehr kleine Rolle; die grosse Marienklage des mittelalterlichen Spieles ist weggefallen.

Einmal kommt er doch auf das Verhältnis der beiden Geschlechter und auf die Ehe zu sprechen: in A, zu Beginn des 5. Aktes, wo die beiden *Freunde* vom Stamm der Kinder Gottes, und die beiden *Basen* vom Stamm Kains auftreten. Der 1. Freund heiratet die 2. Base.

Zunächst das Gespräch der beiden Freunde; der 1. rühmt die schönen Mädchen in Hanoch; auf die Einwände des 2. erwidert er:

„dann so ein wyb ich überkumm,
die keinen lust nit hat zuo mir,
desglychen ich kein hertz zuo ir:
was göttlicher ee kan das doch syn?
was sol für glück doch schlahen dryn?" (4680 ff.);

er lässt sich nicht abbringen von seinem Vorhaben.

Ähnlich verläuft der Dialog der beiden Basen. Die 2. will einen Mann vom Stamme Gottes; die 1. versucht ihr abzuraten:

„weisst du dann nit irn bruch und sitt,
das kein fröud, lust by inen ist?
zum bätten, andacht sind sy grüst;
kein liebe hand sy zuo den frowen“ (4732 ff.);

die 2. entgegnet auf alle Bedenken nur:

„weisst nit der wyber art und list,
das sdmannen zwingend zaller frist
nach iren bgirden zuo den glüsten?
wurd mir nur einr: wol kündt in rüsten,
das er müesst thuon nun was ich wett,
es wär den tag, ald znacht am bett“ (4743 ff.).

Noch einmal versucht es die 1.:

„die dann nit läbend nach dem fleisch,
by denen ist kein fröud und muot“ (4756 f.),

und wiederum hat die 2. die Antwort rasch bereit:

„Ach gott, sy sind ouch fleisch und bluot,
von art, natur, darzuo erboren
als wol als wir . . .“ (4758 ff.).

Als letzten Einwand bringt die 1. vor:

„dann mannen trüw gat uff den steltzen;
das krütle findt man warlich seltzen“ (4771 f.),

aber auch dieser wird entkräftet:

„frömbd, sältzne spyss, die ist ouch guot,
ist gsund und machet frölichs bluot.“

Die 2. ist nun einmal für die Ehe geschaffen, sie erklärt:

„das ich on mann mag nienen blyben,
ich muoss mit inen kurtzwil tryben
darzuo mich reitzt min eigen fleisch,
das dann ist schwecher dann der geist“ (4791 ff.).

Da erscheint der Freund, und nach einigen Wechselreden wollen sie einander heiraten; nur verlangt die Frau:

„üwer sect müend ir verlon
und miner art nach allwäg läben,
ouch nienerinn mir widersträben“ (4848 ff.).

Sie reichen sich die Hände zur Bestätigung der Ehe, und der Freund versichert: „in üwerm willen wil ich läben,
kein böss wort üch gar nienen gäben“ (4855 f.).

A bringt noch die kurze Szene mit den beiden *Riesen* oder „Nephilim“, die zwei „Bidermänner“ überfallen, töten und ausplündern. Die Riesen wollen zu Geld und Ansehen kommen

„dwyl unser grösse und statur
vil stercker ist dann kein stattmur“ (Reimassoziation!).

Der 1. Riese hat zwar Bedenken wegen Gott, aber der 2. antwortet:

„was frag ich gott nach? du weisst wol,
das einr die sorg hinlegen sol,
wo man die ding wil bruchen, tryben,
das man mit gott nit eins mag blyben.
zuo dem ouch gott nit straaffen kan
umb yede sünd ein biderman“ (4953 ff.).

Darauf begehen sie denn beide die Tat. Nachher beschliessen sie „zuo hüpschen fröwlin“ zu gehen

„und alles das, was fleisch und bluot
uns bringen kan nun fröud und muot,
das wend wir thuon on alle sorgen:
und söltind dran wir beid erworgen!“ (5079 ff.).

Diese letzten Szenen aus A sind deshalb interessant, weil Ruf hier zum erstenmal mit einiger Freiheit Probleme behandelt, die er in seinen früheren Spielen ängstlich vermieden hatte.

Kulturgeschichtliches.

Die pädagogischen Tendenzen Rufs berühren das religiöse und das politische Leben und ganz allgemein das Gebiet der sittlichen Lebenshaltung. Durch sie erfahren wir eine Reihe von kulturgeschichtlich interessanten Bildern. Allerdings unterscheiden sie sich nicht von den übrigen zeitgenössischen Berichten, die wir haben; sie sind zum Teil sogar erheblich blasser und allgemeiner gehalten (etwa gegenüber dem Weltspiegel des Val. Bolz). Aber sie vermitteln doch einen Einblick in die Probleme, die die Menschen des 16. Jahrhunderts, der Stadt Zürich im besonderen, angingen. Und sie bezeichnen zusammengefasst einen grossen Teil von Rufs Weltbild und sind damit für seine Person von Interesse.

Ruf ist stark religiös eingestellt. Er betont immer wieder, man müsse an Gott glauben, da er allein der Herr über alles sei, über die ganze Schöpfung; bei ihm sei alle Macht und Herrlichkeit. Und ohne Gott ist und vermag der Mensch nichts.

„Vnser låben nüt on dich ist“ (H);

Hiob sagt zu Gott:

„Du bist der meister vnd ich din gschirr,
Drumb wies dir gfallt, so machs mit mir“ (H);
„Wir sind alle in Gottes gwalt,
der handlet mit vns wies jm gfalt,
Jch wart all stund vnd ougenblick,
wenn mich min Gott von hinnen bschick“ (J).

Gott ist allmächtig und niemand vermag gegen ihn aufzukommen:

„gen gottes krafft ist dwält fürwar
nit zrechnen nun dem kleinsten haar“ (A).

Aber seine Güte ist gross und er verzeiht dem reuigen Sünder. „gross ist derbärmd und gottes güet“ (A). Darum soll man sich zu Gott richten, auf ihn hoffen und sein Leben nach seinem Vorbild führen „diewyl der seel grössere rechnung sol gehalten werden dann dess lybs“ (Vorrede zu P). Moses rühmt ihn mit allen seinen Tugenden:

„Er ist ein sölich gůttig man
. . . .

barmhertzig, senfft vnd darzů miltt,
der alle arbeit wol vergiltt
. . . .
worumb man anrůfft older bitt,
verseit er warlich niemants nitt;
ein frygebs gmůt er by jm treit;
sin hertz ist foll der wysheit,
hilff, trost vnd gnad gar vberdmass,
die er vsstheilt on vnderlass . . .“ (W).

Das „fleisch ist verderbt durch dsünd, die dann gott widersträbt“ (A), deshalb muss man sich an Gott halten. Man soll an die Ewigkeit denken und sich nicht an das Diesseits binden:

„drumb stand es wol, das yeder tracht
Nach dem låben das nit zergang,
nit hab kein end nach sim anfang“ (J).

Gott wird die Sünde bestrafen und das Gute belohnen:

„das ich die sünd vsrütten sol
vnds vbel straffen zaller zyt!
das gůt nitt blonen sich nitt gyt,
sol ouch nitt sin vnd wer nitt recht“,

wobei im Grunde nur die alte Lehre von der Werkgerechtigkeit ausgesprochen ist, die ja gerade von protestantischer Seite bekämpft wurde.

Wenn man nicht mehr an Gott glaubt und seinen Geboten zuwiderhandelt, dann verdirbt der Mensch und die menschlichen Gemeinschaften, Familie und Staat verlieren ihren Halt und gehen zugrunde. „Wo Gottsforcht brist, da ists alls auss“ (H);

„dann wenn man gott thuott widersträben
mit bösem und verruochtem leben:
ein ganz commun wirt bald verckert;
darzuo lannd, lüt sind glych zerstört“ (E).

Der Protestantismus stützte sich auf die Bibel, auf das „lautere unverfälschte Wort Gottes“. Darauf wird das Hauptgewicht gelegt; die Bibel wird genannt: „im christenthuom der höchste hort“. Alle Wahrheit liegt allein im göttlichen Wort:

„in alltem, nüwem testament,
in dem der gloub, gott wirt erckennt“ (H);
„gotts wort lasst im kein sylb verrucken
noch undertryben die warheit“ (A);

es ist und bleibt „das klaar, häll, luter gottes wort“ (W).

Aus der religiösen Fundierung heraus soll nun das praktische Leben gestaltet sein; man soll sich fügen in den Willen Gottes.

„Was Gott fürsicht, das můss nun sin,
Darumb ich ghorsam, willig bin“ (P);
„so wend wir vnser läben gstalten
nach sherren wort und sin bott halten“ (A);

es wird die Anweisung gegeben (in A):

„mit bätten, truwen, warem glouben
gott sönd ir prysen, allwäg loben,
damit wir in dem herren läben“.

Als Hüterin des Wortes Gottes auf Erden dient die Kirche

„Welche dann ist ein lyb gemein
Aller glőubigen hie vff erden“ (P);
„der kilchen gotz vns zwider stellen
wert ir keins wägs von vns vernen“ (W);

denn die Kirche ist behütet von Gott

„der sine kirchen nitt verlat,
mitt sinem geist erhalt er sy“ (W).

Die Apostel bekamen vom Herrn die Aufgabe

„das wir jn sinen gartten gangind
vnd all an siner kilchen hangind,
regierind die fast recht vnd wol
mitt rechter leer . . .“ (W).

Als Protestant bekämpfte Ruf viele Punkte der katholischen Lehre. Die *Reformationssatire* erstreckte sich meist auf Papst, Klerus, Kurtisanen- und Pfründenwesen, Klöster, Orden, Mönche und Nonnen, Messe, Beichte und Ablass. Einige dieser Punkte zählt auch Ruf auf. Antikatholische Tendenz weisen hauptsächlich zwei seiner Spiele auf: Etter Heini, am ausgeprägtesten aber der Weingarten.

Der Katholizismus wird vom Satan als die gute Religion empfohlen, der man anhangen solle:

„das bapstum syg dreligion,
sin römische kilchen und irn bruch,
die dsünd verzicht, doch nit straft ruch“ (E).

Sehr oft wurde die Person des Papstes angegriffen[1]; er wurde in Gegensatz gestellt zu Christus[2] oder geradezu als der Antichrist hin-

[1] z. B. Kritik des Papsttums in Flugschriften bei Humbel, Flugschriftenliteratur, 55—81; Erasmus Alberus, Fabeln, 33, 30^{130} ff.; Utz Eckstein „Klag des Gloubens“; „Traum“ im Berner Taschenbuch 1897; Gengenbach, Ein klägliches Gespräch; Naogeorg, Pammachius.

[2] Nikl. Manuel „Von Papsts und Christi Gegensatz“; Vadians Flugschrift „das Wolffgesang“; Naogeorg—Menjus, Pammachius, V. 399–443; Passional Christi und Antichristi, 1521.

gestellt[1]. Mit jener Schärfe, mit der Niklaus Manuel dieses Thema behandelt, hat es Ruf allerdings nie dargestellt. Doch finden sich Ausfälle gegen den Papst auch bei ihm. Batt in W ist natürlich der Papst; Carly ist der Kardinal. Sie beide erklären von Gott:

„der herr ist vns gar vnbekannt,
gantz nuit gefruint, darzů verwant."

Darauf wird ihnen ihre weltliche Tätigkeit vorgeworfen; denn der Papst erklärt Aaron: „herren dienst nitt hast du versůcht
als fil als ich, nitt so vil brucht."

Aber nicht nur die höhere Geistlichkeit wird angegriffen, auch der gesamte Klerus. Alle ungetreuen Lehensleute in W ziehen geistliche Gewänder und Kutten an. Ein Prophet berichtet von ihnen:

„dann vnder dem schyn der geistligkeit
verwerffend ir die grächtigkeit,
vsswendig sind ir geistlich lüt,
jnnwendig sond ir jm boden nüt";
„vnd thůnd glichsam obs himel rich
jr eigen syg, sys habind gwalt".

Auch gegen die Kurtisanen[2] richtete sich die Anklage; bei Ruf sind sie nur einmal erwähnt (in E), wo vom Papst die Rede ist: „der hat mit sinen curtisanen gross huffen gellt bracht zuosamen." Doch kommen sie öfters in Flugschriften vor („Der Curtisan und Pfründenfresser" „Gespräch zwischen einem Edelmann, Münch und Curtisan" „Vom Pfründmarkt[3]"). Es finden sich auch Verordnungen gegen sie: „Der Curtisanen halb so die pfrůnden anfallend ist schlecht vnser ordnung vnd meinung das an keinem ort vnd end gestattet vnd zůgelassen werden, das einer dem andern also die pfrůnd anfalle, vnd wo sômlich Rômisch bůben kômend vnd die pfrůnden anfallen wellend, sollend die darumb gefengklich angenommen vnd dermas gestrafft werden, das man hernach vor ynnen sicher sige[4]."

Ein beliebtes Thema, besonders für Fastnachtsspiele, Facetien und Schwänke (Geschichte des Pfarrers vom Kalenberg) waren auch die buhlerischen Pfaffen und ihre Köchinnen und Metzen. In Rufs W finden sich auch zwei solcher Mägde: Ann und Grett. Sie waren früher bei Pfaffen in Dienst gestanden und erzählen nun von diesem Leben:

---

[1] Vgl. Lepp, Schlagwörter, S. 56 f.
[2] päpstliche Höflinge; Geistliche, die sich durch Breve vom römischen Hofe Pfründen verschafften (Götze, Frühnhd Glossar).
[3] Vgl. Schade, Satiren und Pasquille.
[4] Bullinger, Reformationsgeschichte, I, 220.

„da was mir wol, ich hatt gůtt läben;
. . . .
jch stůnd nitt vf am morgen frůy“,
„der pfaff am bett nitt růw mag han,
er sagt zů mir: legg dich hie har!
schnell bin ich gruist vnd legg mich dar
an sines bett, das kostlich gruist,
am selben nuit vergässen ist;
da fragt er nitt, das ich dẽn tag
han vnrůw ghan vnd nitt fil mag:
jch můss es thůn vnd wer mich nitt.
das ist der pfaffen bruch vnd sitt,
das sy die jungfrouw darumb dingen,
dass inen helffind metti singen.“

Eine Satire auf die Mönche liegt darin, dass Satan als solchen sich verkleidet (in E).

Das ganze katholische Ritual: Messe, Beichte, auch Wallfahrten und Ablass, werden dem Etter Heini von Satan empfohlen:

„wormitt man erlanget gottes gnadt:
das ist der rüw und dorenbicht,
die dann der bapst hatt ghelget, gwycht,
die wallfärt, ablas und crüzgeng,
der gloggen thon und kilchen preng,
alls osterstopf, gwycht fladen ist,
wiewasser, das mit salz vermist,
gwycht holz und balmen, gsegnet fhür:
das gillt vor gott, ist allsandt thür.
. . . .
die helig mess, ein gsungen ampt,
fast guott es ist darzuo vernampt;
iarzytt stifften, opfer bringen,
orglen, pfyfen, läsen, singen,
klöster stifften, nunnen machen:
das dienet alls zuo disen sachen“ (754 ff.).

Der Ablass kommt verhältnismässig gut davon gegenüber der sonstigen zeitgenössischen protestantischen Literatur (besonders Manuels Ablasskrämer).

„wenn einer kam in dkilchen louffen,
so hett er allweg funden zkouffen
gott nit allein, dhimmel darzuo.
ein bur bracht dick ia kalb und kuo,

das er ein bull möcht überkon,
meint, so bald er dann die möcht han,
wer im der himmel uffgethon,
gott müesst in grad zur thür inlon;
ob gott dann nit wett daran sin,
so müesst in Petrus lassen in."

Houptmann Erni hat sich in päpstlichen Diensten einen Generalablass erworben und prahlt nun damit:

„vil ablas brieff, ir lieben fründ,
verzychung aller miner sünd
mit minem dienst erlangt ich hab
vom bäpstlichen gwallt und sinem stab,
. . . .
wann ich schon sünden, gilts alls glych;
nit kan der pfaff so vil studieren,
er muoss mich allweg absolvieren,
so offt und dick ich zuo im kumm."

Sehr stark interessierte sich Ruf für das *politische Leben.* Er war besorgt um das Wohl des Staates, des Vaterlandes. Darin war er aber nicht der einzige; das waren bezeichnende Züge für viele schweizerische Spiele und Schriften jener Zeit. Gerade in Zürich bestand eine starke politische Richtung, begonnen durch Zwingli und fortgeführt durch Bullinger. Bullingers Lucretia zeigt sein politisches Interesse, seine Besorgtheit für eine gute Ordnung und Regierung im Staat. Sehr oft finden wir in Spielen Ermahnungen an die Obrigkeit, doch ja für eine gute, gottesfürchtige Regierung besorgt zu sein. So in der Zürcher Susanna[1]. Sixt Birck in seiner Susanna:

„Der oberkeit gezymmet wol,
Das sy sich bůrlich halten soll" (V. 1329 f.).

Die allgemeinen Schäden der Zeit werden blossgelegt; Schäden, die das Gemeinwesen, den Staat ruinieren würden, die Uneinigkeit und Zwietracht hervorrufen würden, die die Korruption in allen Ämtern mit sich brächten. Schon Bullinger verfasste 1528 eine Schrift: „Ankleg vnd ernstliches ermanen Gottes Allmechtigen zu einer gemeinen Eydgnoschafft[2]", worin er alle politischen Auswüchse tadelt. Noch früher finden sich ähnliche Stellen in Gengenbachs Nollhart und altem Eidgenoss. Aber auch von Hans Salat stammt „Ein nützliches Büchlein in Warnungsweise[3]" (1537), worin er in der Vorrede sagt: „Also im

[1] ed. Schweiz. Schauspiele, II, S. 15.
[2] Inhalt bei Hirth, Bullingers Lucretia, S. 27 f.
[3] Bächtold, Salat, S. 173—213.

gůten vertruwen lass ich dise min günstige warnung gan an fromme, lobliche Eidgnoschaft und all dero fründ und zůgewanten, zů hören und sehen, was vor ougen, wie all ding stand, was allenthalb ghandlet; darnach dann die nachvolgent warnung und anzeig dargegen halten, mit höchstem ernst erkennen und besichtigen, ob solche ding under inen, damit vormals so vil land und commun zerstört und umbracht worden; dass si sölche verjagen, und usstriben wöllent, volgenden üblen zůfürkummen etc.[1]" Als die Hauptschäden zählt Salat dann auf: die Verachtung aller Dinge, namentlich aber des Rates der Alten, den Ehrgeiz, Eigennutz[2] und Neid und die Parteiung im Staatswesen.

Auf diese Übel weist auch Ruf immer wieder hin (vor allem in E).

„im schwizerland zring umb und umb
da find ich nüt, dann grossen pracht,
ieder den andern gar veracht;
da ist untrüw, nyd und ouch hass,
verachtung gross, on underlass;
da brucht man allen übermuot,
und lebt man uss der armen guot" (E).

Ganz ähnlich äussert sich Salat in seinem Büchlein; wie Salat von der „party" = Parteiung sagt:

„Sobald die bi einer burgerschaft ist —
Hat gseit unser lieber herr Jesus Christ,
Das commun můss fallen und mag nit gstan[3]",

meint auch Ruf: „Ein yetlichs Rych, sos vneins wirt,
Zertrennt, partyisch vnd verwirt:
Nit vfrecht blybts vnd wirt zerstört" (T)[4].

Für Ruf eigentümlich ist die Klage, dass man die Fremden verachte:

„die frömden lüt thuott man verachten,
nit rechnen wil, noch betrachten,
wer unser vorderen sygind gsyn,
die ouch hannd truncken uss dem Rhyn,
und dass wir all ein vatter hannd
im Schwizer und im Schwaben land" (E, 169 ff.; Ruf hatte Verwandte in Württemberg und in Konstanz!);

„kumpt ein glerter, gschickter man
in unsers land, so muoss er han

[1] Bächtold, Salat, S. 181.
[2] Kolross hat in seinen Betrachtnussen, S. 83, die Randbemerkung: „alle laster gond yetz empoor, Der eygënutz godt für."
[3] a. a. O., V. 617 ff.
[4] ebenso Bullingers Lucretia, 929—931.

verachtung, speywerch muoss er lyden,
ald wychen, und das land drum myden.
sir gschickte, glerte muoss er entgellten,
und muoss sich grob lüt lassen schellten“ (E).

Auch der Gegensatz zwischen Alten und Jungen und die Verachtung der Alten wird als Ursache des Niederganges von Staatswesen angesehen. Salat ist der gleichen Meinung[1]: „Hat ouch nit wenig schadens je und allweg bracht verachtung der alten rat, erwölung und volg der jungen, kindischen räten, daran dann je und je ghangt ambitiositet mit unlidenlichem pracht“ und:

„Nie ist erschossen wol uf erden
In kriegen, friden und andern enden,
Das regiment uf djugent zů wenden[2].“

Ruf bringt an der Landsgemeinde in E eine Gegenüberstellung von alten und jungen Eidgenossen. Seine Sympathie steht natürlich ganz auf der Seite der schlichten alten Eidgenossen, denen er in den jungen die Reisläufer und übermütig-stolzen Pensionenbezüger gegenüberstellt; doch finden sich auch hier zwei Junge, die lieber dem Rat der Alten folgen: „den allten wil ich gfolget han.“

Als schlimme Ursache für den Untergang des Staates wird die Missachtung des Rechtes hingestellt, bei der Regierung und im Gericht: „srecht wirt gestellt alls hinder thür.“ Schon Bullinger sah sich genötigt, 1526 eine Schrift zu verfassen „Früntliche ermanung zur Grechtigkeit wider alles verfelschen rychtigen gerychts[3].“ Auch die Zürcher Susanna nimmt auf diese Zustände Bezug[4]. Ebenso Ruf:

„der ein, der richtet uss dem gytt,
der ander uss dem hass und nyd,
der dritt, der sicht uff sinen pracht,
der viert, der truckts hindurch mit macht,
der fünfft im recht das für sich nimpt,
das dann der erbarkeit nit zimpt.
dardurch gricht, rat dann wirt geschennt,
zenüti gmacht ein regiment.“ (E);

die Bestechlichkeit der Richter wird getadelt:

„das, die da sond das übel straffen,
bestritten sind mit guldinen waffen“ (E)

oder die Dummheit der Richter und Räte:

[1] in der Vorrede zum Büchlein, S. 179.
[2] Salat, Büchlein, V. 218 ff.
[3] Inhalt bei Hirth, Bullingers Lucretia, S. 27.
[4] S. 92, V. 1886—91.

„namlich das iez in gricht und rat
dvernunfft und dwyssheit urlob hat;
die thorheit hatt man me in eeren“ (E).

Ruf rügt auch, dass die gemeinen Herrschaften und Vogteien dazu benützt würden, um sich auf Kosten der Untertanen zu bereichern:

„Vnd rych wil werden, haben gnůg
Von den Vögtien vnd dem ampt“ (T).

Er ermahnt die Obrigkeit, dass, wenn diese Übelstände nicht beseitigt würden, es

„zletst muoss leider darzuo kon,
das dunderthonen, lieben fründ,
ia, üwer allt und iunge kind
werdend gott, üch widersträben
mit bösem und verruochtem läben“ (E).

Bullinger steht in seiner Lucretia ganz ein für die Demokratie; in ihr sieht er das Ideal eines Staates. Ruf vertritt die gleiche Ansicht. Wenn Bullinger sich gegen die Adligen der Schweiz richtet und ihnen erklärt, sie sollten bedenken, dass ihr Land „nicht eine Oligarchia, sondern eine Demokratia, ein Commun[1]“ sei, so wendet auch Ruf sich gegen die Oligarchie und lehnt sie ab:

„ . . . . die oligarchy,
welche dick ein ganz regimennt
znüti macht, und das zertrennt.
. . . .
wo dann wenig thuond regieren:
die selben glich ein volch verfüeren“ (E).

Als eine der grössten Plagen und Untugenden der Zeit wird das *Reislaufen* und *Pensionenwesen* geschildert, obgleich sicherlich auch dieses für die Entwicklung der Schweiz seine guten Seiten hatte. Die alten Eidgenossen waren berüchtigt als Reisläufer und Söldner, wie dann etwas später die deutschen Landsknechte. Sie tauchen auf in Liedern, in Flugschriften und Spielen. Es wurden eine Reihe von Artikeln gegen sie geschrieben, und Verbote erlassen. Schon in Gengenbachs Nollhart tritt der Eidgenosse als Söldner auf; in den 10 Altern will der 30jährige Reisläufer werden. Nicht immer werden Reisläufer tendenziös geschildert und polemisch verwertet (so tritt bei H. v. Rüte, Abgötterei, der Söldner Lienhart Stoltz auf und erzählt von seinen Taten und fremden Kriegsdiensten, in allerdings etwas bramarbasierendem Tone). Der Kampf gegen Reislaufen und Pensionen

[1] Hirth, Bullingers Lucretia, S. 28.

wurde hauptsächlich von Zürich geführt[1]. Zwingli wandte sich vor allem dagegen in Predigten und in Schriften. Er verfasste Flugschriften „Fabelgedicht vom Ochsen und etlichen Tieren“ und „Labyrinth“; 1522 erschien seine Schrift „Ermahnung an die Eidgenossen zu Schwyz, das sy sich vor frömden herren hüetind und entladind“ und 1524 eine ganz ähnliche: „Trüw und ernstlich Vermahnung an die Eydgenossen, das sie sich an jrer vordern bruch und gestalt leytind“, wo er besonders gegen das fremde Geld loszieht, mit dem eine Tyrannenherrschaft Einzug zu halten drohe. Bullinger ist auch hierin der würdige Nachfolger Zwinglis; in seiner Lucretia findet sich eine Reihe von Ausfällen gegen das Pensionenwesen[2]. Auch die „Badenfahrt guter Gesellen[3]“ verurteilt im 1. Teil diese Zeiterscheinungen. Gegen das Reislaufen und gegen die Pensionen wurde eine Reihe von Mandaten und gesetzlichen Verboten erlassen; daran, dass sie beinahe jedes Jahr neu verkündet wurden, sieht man, wie sehr diese Bewegung um sich griff und überhandnahm. Es wurden in Zürich solche Erlasse ausgegeben z. B. 1524 gegen das Reislaufen, 1525 gegen fremde Kriegsdienste, 1526 gegen das Pensionenwesen, 1527 gegen das Reislaufen[4]. Denen, die trotzdem wegzogen, wurden die Häuser geschlossen, und all ihr Hab und Gut fiel an den Staat. Man sah vielfach im Reislaufen den Anfang des Verderbens: „ . . . habend ettlich . . angehept der fürsten höffen nach ziehen, vnd sich in die gwardinen Herrendienst vnd frömbde krieg begåben. welchem bald nachgevolgt ist allerley verderbung, mitt unmass in essen, trincken, frömbden kleyderen, vnd sitten[5]“. Ganz gleich berichtet in Rufs E Luzifer, die Schweizer seien immer fromm gewesen, und er hätte nichts bei ihnen ausrichten können

„biss fiengend an dem gälltsack gaffen:
glich fiellends ab darnach von gott,
do mocht ich schaffen, was ich wott,
all mocht ichs bringen mit dem gällt
zun herren all in diser wällt,
dass schencke namend, miett und gab;
kein schüchen nit hatt keiner drab,
die underthanen, noch die obern“.

Ruf bekämpft das Reislaufen und Pensionenwesen vor allem in E, in den übrigen Spielen finden sich nur gelegentliche Andeutungen.

[1] Hirth, Bullingers Lucretia, S. 22.
[2] „ „ „ S. 25.
[3] ed. in Bächtolds Manuel.
[4] Bullinger, Reformationsgeschichte, I, 206 f., 240, 374 ff., 386.
[5] „ „ I, 4.

„uff gaben sehends und den gunst.
das ist ir gröst und beste kunst,
das, wo mans bschickt, bütt inen gellt,
dann zühends hin durch alle wellt."

Satan gibt den Rat, dafür zu sorgen

„das herren dienst und ir fründschafft
blib, bharr im land der eidgnoschafft;
es syg der bapst, küng ald keiser,
grafen, herzogen, dGeneveser,
das sy diss volch mit gellt bezwingend,
ald, wie sy mögend, sunst sy dingend".

An der Landsgemeinde in E werden alle diese Punkte verhandelt. Etter Heini stellt den Antrag:

„all fürsten, herren, pencion,
verschezen sond irs, faren lon";

natürlich wenden sich die Junker energisch dagegen:

„ist einer, der das nit wil nämmen,
und sich der pencionen bschämmen:
der blibe arm und unglückhafftig,
verspott, veracht und mangelhafftig
an er und lib, guott, sin lebenlang,
biss inn verzeri der süw rang".

Und wiederum ist es E, das diesen Schäden die alten, guten Sitten entgegenstellt und sich am *Ruhm der Vergangenheit* freut:

„und so ich unserer vorderen däncken,
wies gsiget hannd so vil und dick;
wie sy allweg hannd ghan das glück;
in stürmen, schlachten, darzuo strytten
was sglück, der fal uff irer sytten;
sy hannd dick mit einer kleinen macht
getämpt vil volch und grossen pracht.
iezdan hatt sich das blatt umbkert . . . .".

Das ist das Motiv, das immer wieder angeschlagen wird in E: die Vorfahren hätten den Adel nicht bei sich geduldet, ausser er hätte sich ihnen angepasst; andernfalls sei er vertrieben worden; sie hätten keinen Herrendienst gewollt und damit ihre eigne Freiheit aufgegeben. Den Junkern wird an der Landsgemeinde in E das Vorbild ihrer ganz anders gesinnten Väter vor Augen gehalten.

Auch T erzählt die ruhmreiche Geschichte von der Entstehung des Bundes und den ersten Eidgenossen:

„die hand jr land ouch on verdruss
Erbessert, buwen, zogen znutz,
Sich all mit arbeit also gůbt,
Ein andern sbest thon vnd geliebt,
Das sy vil gleit hand angenommen,
Vom Rych dazmal fryheit überkommen,
In dem sy ouch sind gwachsen vff."

Bitten, dass Gott die Eidgenossenschaft erhalten und bewahren möge finden sich manchmal am Schluss der Spiele ausgesprochen.

„Das Gott sin gnad vnd wort vns send
Vnd durch sin heilge Göttlich krafft
Bhůt ein lobliche Eydgnoschafft."

In anderen Dramen ist Bruder Klaus von Unterwalden derjenige, der lobend die Taten der Alten aufzählt, so im Weltspiegel des Val. Bolz (V. 1605—93). Bruder Klaus war überhaupt eine sehr beliebte Figur, besonders für politische und konfessionelle Polemiken. Er übernimmt sehr oft die Rolle des Warners. Es entstunden zahlreiche Bruder Klaus-Lieder, später auch -Spiele[1]. Schon in Gengenbachs Altem Eidgenossen tritt er auf. In einer Flugschrift von 1522, dem „Kegelspiel", beschweren sich die Urkantone darüber, dass ihnen immer Bruder Klaus als Vorbild vor Augen gehalten werde[2].

Als Person tritt Bruder Klaus bei Ruf nicht auf; doch wird in E auf ihn angespielt (die Rolle, die ihm zukommen würde, ist in E vom treuen Eckart übernommen).

„davor unns gwarnet hat so dick
bruoder Claus von Underwalden,
dess red und sag wil niemat hallten;
verruochtlich schlatt mans alls in wind."

Ein in deutschen Spielen oft erwähntes Motiv: die *Türkengefahr*, findet sich in Schweizerdramen viel seltener. Die Schweiz war doch sehr weit entfernt, um diese Gefahr als so drohend und beängstigend zu empfinden. Ruf kommt nur ein einziges Mal darauf zu sprechen, im Prolog von P, wo er sie als eine Ursache schildert, die ihn bewogen habe, das Spiel zu schreiben, damit man sich wieder recht auf Gott und den christlichen Glauben besinne.

Es finden sich auch die allgemeinen Klagen über den Verfall der Sitten und über die Auswüchse jener Zeit: die *Zeitsatiren*, welche die allgemeinen Lebenserscheinungen behandeln. Sie finden sich sehr

[1] Vgl. Wellers Annalen; Rocholz, Bruder Klaus-Legende.
[2] Humbel, Flugschriftenliteratur, 38 f.

oft: die ganze Narren- und Teufelsliteratur gehört hieher, ebenso die verschiedenen Formen der sog. specula. Bei Erasmus Alberus sind die Fabeln 33 und 40 ausgesprochene Zeitsatiren. Hans Salat lässt im Verl. Sohn den Alten über die jetzige Verderbnis klagen[1].

Auch Ruf äussert sich ganz allgemein über diese schlimmen Zustände:

„ouch sind die laster worden gmein;
die üebend jung, alt, gross und klein,
niemand ist daruss geschlossen,
dwält in der sünd ist unverdrossen“ (A).

In den Bergreihen[2] findet sich ein Lied, das die sieben Zeitlaster aufzählt: Schwören, Zutrinken, Falschspiel, Fälschen, Ehebruch, Eigennutz, Schmeichelei. Bei Ruf kommen diese Laster auch vor; zum Teil allerdings nur in kurzen und allgemein gehaltenen Andeutungen.

Das *Fluchen und Schwören* ist ein schlimmes Übel der Zeit; überall wird es gerügt (in Brants Narrenschiff „Von gottes lestern“, in Murners Schelmenzunft und Narrenbeschwörung); hauptsächlich die Landsknechte waren verschrieen durch ihr „sackern vnd fluchen“. Eine Reihe von Mandaten wurde dagegen erlassen, so z. B. 1529 in Basel[3]: „Vnd als durch die vnmenschlichen schwûr, deren bitzhar leyder vil gschehen, die Göttliche maiestat grôsslich zů zorn bewegt, dz Christenlich volck mercklich verârgeret wûrdet, wôllend wir alle die so mit verdachtem gemůt, vss luterm můtwillen, by Gottes almechtigkeit, barmhertzigkeit, kranckheit, touff, sacrament, marter, lyden, wunden, vnnd dero glichen schwerend, an lyb vnd leben straffen.“

Bei Ruf:

„So ist nůt dann flůchen, schweeren
Leider vnder jungen vnd alten,
Man thůt sy nun kein rechnung halten
Die bôsten schwûr, ich wils nit nennen,
Man thůts sunst leider zvil bekennen“ (H)

und:

„die Eer gotz tracht ietz niemant nitt,
gott lestren, schweren ist der sitt“ (W).

Ebenso schlimm stand es mit dem *Spielen*. Oft findet sich eine Streitszene zwischen Buhler, Spieler und Trinker, wer von ihnen noch der beste sei (so: Zacharias Bletz, Missratene Söhne; ed. Steiner). Natürlich hat auch Brant den Spielern ein Kapitel bestimmt. In vielen Wirtshausszenen wird gespielt, oft falsch gespielt. Von Thomas Birck stammt ein „Spiel von den Doppelspielern“ (1590). 1528 wurde in

[1] ed. Bächtold, V. 1372—1704.
[2] Hallesche Neudrucke; ed. John Meier; Nr. 21, S. 41 ff.
[3] Bullinger, Reformationsgesch., II, 101.

Zürich ein Mandat gegen das Spielen erlassen[1]; es wird aber noch sonst mehrere Male verurteilt. Bei Ruf finden sich nur kurze Erwähnungen: „man spil ald rassli“ (= würfeln) (E, 2220). Beliebt ist die Spielerszene der Schergen um den Rock Christi in der Passion. Bei Ruf wollen sie spielen

„mit bocken, russen vnd mum̃schantz“,

wobei „bocken“ ein Kartenspiel bedeutet und „mumschantz“ den guten Wurf im Glücksspiel „mumen[2]“; der Ausdruck findet sich auch in Rufs W, 1607, und in Hans Salat (ed. Bächtold, S. 220) „mumschanz werfen“; „russen“ heisst: ein Kartenspiel spielen, in welchem der „russ“ (d. i. eine Kombination von Karten) gilt[3].

Fresslieder und Trinklieder finden sich eine ganze Menge aus jener Zeit. Die Reformer bekämpften meist vergebens die Schlemmerei und unmässige Prasserei (Brants Narrenschiff, 16. Kap. „Von fullen vnd prassen“). Auch Ruf spricht mehrmals davon:

„Der annder punct ist schlämmen, thämmen
ald spilen, so ichs recht wil nämmen;
ia, wo mans brucht mit überfluss
ald wider gott, mit ergernuss“ (E);
„im zeren halt man ouch kein mass,
man prasset stets on underlass.
so arm und schlecht wil keiner sin,
er koufft iezdan den besten win,
es ist darin sant küris ritt,
den suren wil man trincken nitt.“

Da rühmt ein alter Eidgenosse die früheren einfachen Sitten:

„ein habermuoss, das fröüwt mich bas,
kess, ziger, ancken, was da was;
ia, by eim kallten wasserkruog
mit minen kinden hatt ich gnuog“ (E 3490 ff.).

Hauptsächlich das übermässige Trinken wird getadelt.

„Sy trinckends als bym totzet vs“ (H);
„gar trunckenheit ist worden gmein:
die übt wyb, man, iung, gross und klein.
so schanntlich grob den win man trinckt,
das inen sherz im lib versinckt,
und spöüzend, kotzend one scham“ (E).

[1] Bullinger, Reformationsgesch., II, S. 8.
[2] Götze, Frühnhd Glossar.
[3] Schweiz. Idiotikon, 1450, 1451.

Als einer der schlimmsten Gebräuche galt das *Zutrinken*. Überall findet sich dasselbe erwähnt[1]; Hans Sachs schrieb ein Gedicht „Wider das zutrincken" und ein „gesprech von dem zutrincken"; Johann von Schwarzenberg gab sein „Büchlein vom Zutrinken[2]" heraus, in dessen Vorrede (1534) er erklärt: „ynnerhalb fünfftzig jaren haben wir Hochteutschen dreyerlay plag, dere vor kaine bey vns gewesen, erlebt: Erstlich das zůtrincken, Volgents die beschwerlich kranckhait, genant Malafrantzosa, Auch neülicher jar den todschwayss, Ich geschweig der ort der new erhepten seelkranckheit." Man sieht also, auf welche Linie das Zutrinken gestellt wurde. Sehr oft wird in amtlichen Mandaten das Zutrinken verboten, so in Zürich, auch in der Basler Sittenzucht von 1529[3]: „Das zůtrincken . . . . ist ein fürnemliche vrsach, darumb der zorn Gottes erweckt würt, zů dem das auch solich laster dem menschen an sinem lyb vnd leben schädlich ist, Darumb so habend wir geordnet . . . . , das niemands . . . . von diss hyn zůtrincken, keiner dem andern, es sye halb, gar vss, oder ein theyl zetrincken, weder offentlich, noch heimlich, mit důten, tretten, wincken, oder wie es die hertzen der menschen erdencken, nemmen, vnd zů wegen bringen möchten, nůtzit bringen noch warten solle. Dann wölcher das übertrete, soll für yedes mal, vom bringer vnnd warter ein pfund pfennig, on gnad verbessern."

Ruf lässt bei den Schmausen die Leute sich gegenseitig zutrinken, so in W:

„nitt mee, sind frölich, gůtter dingen
trinckend, thůnds ein andren bringen";
„grosse glesser ein andren bringen."

Ebenso in A:

„ye einer sols dem andern bringen!
nach fröud und lust yedes begären
sond ir mit bscheid einanderen gwären,
also das keinr den anderen hüt
mit starcken trüncken bschysse nit".

Auch gegen *Kleiderluxus und Mode* wurde angekämpft (so bei Brant und Murner); Andreas Musculus gab seine Schrift „Vom Hosenteufel" heraus (1555)[4], worin er hauptsächlich die zerschnittenen oder zerhauenen Pluderhosen der Landsknechte als Teufelswerk hinstellt. Dass in einer Stadt, die auf bürgerliche Ordnung etwas hielt, eine Reihe von Bestimmungen über Kleider und Luxus erlassen wurden,

[1] Erasmus Alberus, Fabeln, S. 37 f., S. 147 ff.; Bergreihen, S. 43; B. Krüger, Hans Clawert, S. 40; Scheidt, Dedekinds Grobianus, S. 60 f.; etc.
[2] ed. Willy Scheel, Hallesche Neudrucke, S. 8.
[3] Bullinger, Reformationsgesch., II, S. 105
[4] ed. Max Osborn, Hallesche Neudrucke. Mit Einleitung!

ist ganz selbstverständlich; so finden wir Kleidervorschriften aus Zürich, Basel und andern Städten[1].

Ruf stellt in E die neuen Kleidermoden und den Luxus als Folge des Pensionenwesens hin:

„in syden kleidt sich iederman,
kein landtman kan on sammat gan.
Die hosen müend ouch sin zerschnitten.
man achtet nit der allten sitten,
die brucht zum rock hannd horwer thuoch,
ganz hosen, darzuo erba schuoch“ und
„der wil ein spangier kappen han,
und meint, sy stannd im so wol an,
wann er mer sammat drumb hab gleit,
dann im etwen sin barschafft treit;
der ander wils han alls zerschnitten,
der dritt uff französsischen sitten.“

Auch A berührt den Gegensatz der Kleider bei den beiden Stämmen: dem guten Adams und dem bösen Kains. Kains Stamm zieht in die Stadt und kleidet sich nun viel kostbarer:

„wol hüpschlich mag ich bkleiden mich
nach unserm staat mit linwat, syden,
das wir dann künnend wäben, schnyden“;

in A tritt allerdings die polemisierende Absicht viel weniger stark hervor.

Die Liebesnarren sind ein beliebtes Thema der Zeit, schon Brant widmet ihnen ein Kapitel „Von buolschafft“, ebenso Murner in der Narrenbeschwörung (S. 49 ff.); Gengenbach schreibt seine Gouchmat, Hans Sachs „Das Hofgesind Veneris“. Auch sonst wurde das Thema oft behandelt; *Ehebruch* und *Hurerei* spielen eine grosse Rolle in den Fastnachtsspielen und Schwänken. So ist es nicht verwunderlich, wenn oft auch Mandate gegen diese Übel erlassen wurden[2]. Ebenso spricht Ruf von diesen Dingen in der ungeschminkten Sprache des 16. Jahrhunderts: „dhuory gat für on underlass“ (E);
er tadelt: „beschiss und trug, eebruch, hury,
fromm döchteren schwechen, kupplery“ (E).

Der Epilog von J zieht an Hand von Potiphars Weib Sephira die Belehrung daraus für Frauen und Männer:

[1] Vgl. Max von Boehn, Die Mode; Menschen und Moden im 16. Jahrhundert, München 1923, S. 83 ff.

[2] Vgl. Bullinger, Reformationsgeschichte, I, 369 ff., 377 ff.

„Ir frouwen vnd jr jungkfrouwen,
das hůrsch wyb sônd jr ernstlich bschouwen,
Ir eebrůchisch gmůt wol ermässen
vnd desse niemermer vergässen;
Darby wie eebruch vnd hůry
vor Gott ein grossen grüwel sy“

und: „Ir mannen vnd jr jungen gsellen
. . . .
Sind züchtig mit wyss vnd mit berd
dass dardurch nieman angreitzt werd.
Dargegen aber jr wybsbild
sind nit so vnzüchtig vnd wild,
Mit berden, wercken, vnd mit worten,
mit mund, mit zierd, an allen orten,
Heimlich, offenlich wie es bschicht;
betrachtend, dass vns Gott zůsicht.“

Die *Ehe* und die Stellung von Mann und Frau zueinander wurde oft erörtert. Viele Dramen haben das Eheleben zu ihrem Motiv; in den meisten wird das Lob des Ehestandes verkündigt und das rechte Zusammenleben von Mann und Frau als Vorbild hingestellt. Die Spiele von der Susanna, von Tobias, von Isaak und Rebekka behandeln alle dieses Thema. Daneben gibt es eigentliche Ehespiegel, so von Joh. Schuward, von Thomas Birck, von Butovius. Das Speculum vitae humanae des Erzherzogs Ferdinand II. von Tirol preist den Ehestand.

Auch Ruf schildert in H ein nach seiner Meinung vorbildliches Eheleben. „Weist nit, so ein mann nimpt ein wyb,
So sinds zwo seelen vnd ein lyb? . . .“.

Ebenso in A; Adam sagt zur Eva:

„dich wil ich früntlich bätten han,
du wellist allwäg by mir ston
in frommkeit eeren, lieben mich.
derglychen wil ich halten dich
in minem hertzen lieb und werd,
diewyl ich läben hie uff erd.
hat gott uns gordnet, zsammengäben,
so wend wir früntlich, lieblich läben
mit einanderen so in gott,
das wir ouch haltind sin gebott“,

und Eva gibt ihm darauf zur Antwort:

ankeeren wil ich ernst und flyss,
das ich dich lieb, in hulden bhalt,
allwägen thüeye, was dir gfallt,
diewyl ich läb, und gotts will ist;
dann du nach gott min hoffnung bist."

Dass aber Ruf neben dieser ziemlich alttestamentlichen Auffassung auch die menschlichen Schwächen der beiden Geschlechter kannte, beweisen die folgenden Aussprüche, die die Teufel bei ihrer Beratung in A tun: „diewyl gott hat swyb gnon vom mann,
es gwüss in überreden kan";
die zweite Base in A weiss genau, wie sie mit einem Mann umzugehen hat: „weisst nit der wyber art und list,
das sdmannen zwingend zaller frist
nach iren bgirden zuo den glüsten?
wurd mir nur einr: wol kündt in rüsten,
das er müesst thuon nun was ich wett,
es wär den tag, ald znacht am bett".

In J hält Potiphar einen Monolog über die Frauen, in dem sie nicht gerade gut wegkommen:

„Ich kenn der wyber art vast wol,
weiss was man jnen glouben sol.
. . . .
Jedoch so tracht ich ouch hiemit
was gmeinlich ist der weyber sitt;
Sy zierend sich kostlich mit waat,
vff mützen jr sinn vnd danck staat,
Sind anreitzig mit wyss vnd berden,
dardurch jung lüt verursacht werden;
Vff sölichs, so man sy anrennt
vnd man jr hůrsch gmůt wol erkennt,
So wend sy nit den namen han
dass vnfrum sygind an dem man . . . ".

Im Zusammenhang mit der immer stärker einsetzenden kapitalistischen Geldwirtschaft wird im 16. Jahrhundert auch über den *Wucher* geklagt. Bereits bei Brant findet sich ein Kapitel über „Wucher vnd furkouff". Auch bei Ruf finden sich einzelne Ausfälle:

„zuo dem man dvile der rychtagen
in dörffern wol nit mag erjagen;
man muoss in stetten nun erwärben,
mit gyt und wuocher zsammen schärben" (A);

„wenn eir die armen nöt und tringt,
darzuo von iren güeteren zwingt
mit schwerem wuocher: underm schin
muoss er ein husslicher man sin“ (E);
„kein win noch korn ist nümmen feil;
man bschlüsst, schlacht zuo grad schnell in yl,
biss win und korn thuott gellten vil.
alls thuots der geistlich, welltlich gwallt“ (E).

Als etwas was niemals eintreffen wird, führt Ruf an, wenn „den wuocher diuden selber werend“ (E, 2094). Das ist die einzige Stelle, wo die Juden bei ihm erwähnt sind; er hat daneben noch den Ausdruck „fichtet mit dem iudenspiess“ (E, 2240)[1]. In Zürich gab es allerdings auch keinen Anlass, gegen die Juden zu polemisieren; denn es hatte keine Juden. Am 21. September 1348 wurde hier der Beschluss gefasst, keine Juden in der Stadt mehr zu dulden[2]. An anderen Orten aber ist die antijüdische Tendenz stark vertreten, besonders auch im Elsass, etwa in Joh. Rassers Spiel von der Kinderzucht, wo der Jude Ulman gehängt wird; in Wickrams Tobias werden Juden ermordet. Der Hass gegen die Juden äussert sich ferner bei Gengenbach in seinem Meisterlied „Fünf Juden“; auch das Endinger Judenspiel richtet sich gegen sie. Um so angenehmer sticht dagegen Ruf durch seine Tendenzlosigkeit ab.

Nicht der Wucher soll in einem geordneten Gemein- und Staatswesen da sein, sondern das Verständnis und die Unterstützung den Armen gegenüber.

„. . . wår vil hat der selbig sag
Gott lob vnd danck ståhts nacht vnd tag
Vnd lůg, das er sich die armen
mit hilff vnd stewr lass erbarmen“ (H);

wie der Lehensherr in W Knechte dingen muss, wird ihm anbefohlen: „gib jnn zimlich ein rechten lon“. Der Epilog von J bringt Ermahnungen an Meister und Knechte über ihr Verhältnis und ihre gegenseitigen Beziehungen:

„Ir meister sôllend mercken recht:
bruchend zimlichen üwer knecht,
Trybends vnd månnentz nit all stund,
nit anderst ob sy sygind hund[3],

[1] Vgl. dazu Murners Narrenbeschwörung (ed. M. Spanier), S. 204 ff. „Mit dem iuden spiess rennen“ und die Erklärung in den Anm. S. 330.
[2] Reuschel, Weltgerichtsspiele, S. 49.
[3] ebenso sagt der Hausknecht in W: „damit ich nitt der hetzhund sy“.

Den tag, die nacht, on vnderlass,
sonder haltend ein rechte mass";

darauf die Ermahnungen an die Knechte, das Gut ihres Herrn treu zu verwalten und für dessen Mehrung besorgt zu sein.

Alle diese schlimmen Laster und Übel der Zeit sollten durch die *Erziehung* gemildert oder gar beseitigt werden. Das 16. Jahrhundert ist eine eminent didaktisch und pädagogisch veranlagte Zeit. Daher die Unmenge von Zuchten und Spiegeln irgendwelcher Art, in denen die gute Lehre und das gute Beispiel der Jugend vor Augen gehalten wird. Es gibt als Dramen Kinder-, Schüler- und Studentenspiegel; es gibt Spiele von der Kinderzucht (Joh. Rasser). Ganze Motivkomplexe dienen nur dazu, ein Beispiel für rechte Erziehung zu geben, so die Dramen vom Verlorenen Sohn, die Acolastus-Spiele. Auch die Spiele von Heli und seinen zwei Söhnen[1] sind gedichtet, um christliche Zucht zu lehren; das Heli-Drama von 1548 verkündet im Schlusswort:

„Dz sey euch zu einr warnung gmacht,
Ich bit, habt ewer kinder acht.
Weyst sie auff Gots forcht, erberkeyt,
Auff zucht, auff scham, bescheidenheit.
Damit sie fürn ein ehrlich lebn."

Auch die Zürcher Susanna[2] bringt im Epilog einen Hinweis an die Eltern, wie glücklich sie sein können, wenn die Kinder nicht

„. . . . zů schanden kåmen,
Sunder, so wir sy wol zogen hand
Vnd in Gottsforcht sy habind ermant."

Derartige Ermahnungen finden sich aber häufig in den Spielen jener Zeit, besonders in Prologen und Epilogen[3]. Oft wird im Epilog erklärt, man habe mit dem gespielten Stück der Jugend ein gutes Vorbild geben wollen, und dann werden ihr alle Lehren entwickelt, die aus dem Spiel zu ziehen sind, oft an Hand jeder einzelnen Person des Dramas.

Oft werden Beispiel und Gegenbeispiel einer Erziehung gegeben, so im Einsiedler Meinradspiel, in Peter Probsts Fastnachtspiel „Von zweierlei Eltern" etc. Im Spiele des Luzerner Zacharias Bletz „Missratene Söhne" klagt der Vater zunächst, er habe seine Söhne falsch erzogen; sie sind nun zu einem Buhler, Spieler und Trinker geworden. — Sebastian Brant hat als 6. Kapitel im Narrenschiff „Von ler der kind".

[1] Holstein, Dramen des 16. Jahrhunderts, I.: Drama von Heli (drei Spiele).
[2] S. 94, V. 1954—1961.
[3] So auch bei Kolross, Betrachtnusse, V 43—46 und V. 1043—99.

Auf das Verhältnis von Kindern zu Eltern, auf das Motiv der Acolastus-Dramen, geht auch Ruf einige Male ein, so im Hiob, wo die Kinder ihren Schmaus abhalten, trotzdem der Vater mit ihrer Lebensführung nicht einverstanden ist. Die 1. Schwester macht darauf aufmerksam: „Es gfallt aber dem vatter nitt
Schlemmen vnd tôsen tag vnd nacht,
Er hat nit gern ein sôlchen pracht“,
aber der 4. Bruder entgegnet ihr leichthin:
„Der vatter ist ein seltzam mann
Was gadt vns hie sin tônen an
. . . .
Wirt er schon hôn, was mags gschaden“
und ebenso der 7. Bruder:
„. . . . es dem vatter übel gfallt,
Gilt aber glych, er ist nun alt.“
Die Kinder Hiobs werden denn auch um ihres Lebens und ihres Ungehorsams willen bestraft (womit in den Hiob der Bibel deutlich ein Zug des 16. Jahrhunderts hinein interpretiert ist):
„Es war kein wunder dstraal schlûg dryn,
Sâhest du wies ein lâben hend.“

Auch der Joseph bringt das gleiche Thema: das Verhältnis der Kinder zu ihrem Vater Jakob und zu ihrem Bruder Joseph.
„Das bringt sin kinden wenig leid,
köntends jn bkümbren, wâr jr frôud,
Sy sâhend nit sin alter an,
kein gûtthaat, die er jnn hatt than,
Allein trachtends nach bûbery,
das wirt jnen gwüss lonen fry.“
Der Epilog von J bringt in gewohnter Weise die Ermahnungen. Die Eltern sollen sich an Jakob ein Beispiel nehmen, wie man die Kinder mit Ernst und Sorgfalt erziehen solle:
„land üch die kind nit zwol gefallen,
Haltend sy stâtz vnder der rût,
weerend das bôss, leerend das gût“;
„Dann wo man djugend nit in hût
stâtz halt, so thût sy sâlten gût,
Wirt wie die pfârdt freydig vnd geil,
btracht nit was jr bring nutz vnd heil,
Dess frommen sy sich nit mer flysst,
fart hin war sy der mûtwill wysst.“

Die gleiche Ermahnung wird bei jeder Gelegenheit an die Eltern gerichtet; auch im Prolog von P findet sie ihren Platz:

„Darumb die Eltren schuldig sind
Dass züchtend, leerend jre kind
Den willen Gotts, die zähen gbott".

Adam und Eva geloben sich, ihre Kinder in rechter Gottesfurcht und Liebe zu erziehen, damit sie fromme Menschen würden:

„die kind, ob gott wil, wend wir leeren
ein andern lieben, gott vereeren,
ouch sine bott trüwlichen halten,
vor ougen han uns beide alten."

Die Kinder werden ermahnt, nicht in schlimme Gesellschaft sich zu begeben (Thema des Verl. Sohnes!):

„wär sich ergibt in öde rott,
an böse gsellschafft wider gott,
der mag den glüsten nit entrünnen" (A).

Eine der grössten Ursachen des Ungehorsams und des Verderbens der Kinder ist der Müssiggang:

„drumb flyssend üch zuo der arbeit
und flühend alle üppigkeit;
dann müssig gon on übel zyt,
vil böser dancken schad es gyt" (A).

Das Vorbild der rechten Elternliebe gibt der Sohn in W:

„gar billich sol din gliebter sun
dir gfölgig sin, jaa ietz vnd nun,
zů allen zyten, frůi vnd spat
mitt ernst volbringen, mitt der that
din bott vnd gheiss, mit allem flyss."

Ganz interessant und manchmal auch amüsant ist die Szene der *Namengebung der Tiere* in A. Adam gibt auf Gottes Geheiss allen Tieren Namen. Die Begründungen für die Namen finden sich oft ähnlich in Conrad Gesners Tierbüchern, in denen die Vierfüssler und die Vögel beschrieben sind[1].

Etwas seltsam berühren die folgenden Namenbegründungen (man muss sich unwillkürlich an Morgensterns ästhetisches Wiesel erinnern):

Löwe: „das thier thuot mich so seer erfröwen:
darumb ich im gib den nammen löwen" (753 f.);

[1] Ich habe das Basler Ex. H d I 9 benutzt: Tierbuch, Zürich 1560 (?, Titel fehlt); Vogelbuch, Zürich 1557.

Ross: „Ein pferdt ald rossz solt gheissen syn,
das zöugt die art und natur din“ (V. 809 f.);
Katze: „Darumb dasst issest müss und ratzen,
solt gheissen syn allwäg ein katzen“ (V. 825 f.).

Bei den folgenden Benennungen vergleiche man die Beschreibungen Conrad Gesners:

Eichhörnchen: „Eichhorn solt heissen all din tag,
din art im wasser das vermag:
uff eim holtz schiffst nach den winden,
din schwantz wirt dir den sägel finden“ (841 ff.);

Gesner: „Kumpt der Aychorn an ein wasser, über das er gern wäre, sein narung zesůchē, so sůcht er ein spånlin, darauf setzt er sich, braucht seinen schwantz anstatt eines sågels, richtet den selben nach dem wind, vnd schiffet also über das wasser“.

Zum Büffel: „dmilch wirt den menschen gsuntheit bringen“ (796), und Gesner: „Ir milch gibt die Bůfflin yeder zeyt wie ein andere ků, darauss werden kostlich gůt kåss gemacht“.

Einhorn: „Diewyl dich gott hat gmacht wysslich,
ein einhorn nenn ich billich dich.
din krafft und tugend wirt kuntbar,
uff erden werden offenbar“ (785 ff.);

Gesner: „Es hat ein grausame erschrockliche stim̃, die sich mit keinem andern thiers gschrey vergleycht. Ist auch überauss starck“. Gewöhnlich wird vom Einhorn ja folgendes erzählt:

„Der Einhorn wost sich edle, er wost sich weis,
er hilt sich eben auff einen schmalen steig,
wie das ihn kein man auff erden solte fahen,
es wer denn zumal ein seuberliches iungfraulein[1]“,

wobei das Einhorn allegorisch als Christus und die Jungfrau als Maria gedeutet wird.

Dromedar: „Dem kämmel du glych gardet bist.
ouch louffst im vor zuo aller frist.
wiewol fast kleiner ist din gwalt;
doch hast im louffen grössern gwalt“ (797 ff.),

Gesner: „Der Dromedary ist ein geschlächt der Kåmelthieren, vmb dwal kleiner, aber schnåller vnd geschwinder im louff, dannethar es den nammen hat.“

Luchs: „Von wägen diner scharpffen gsicht
solt heissen luchs gwüss sicherlich“ (853 f.),

[1] Bergreihen, ed. John Meier; S. 31 f., Strophe 4.

Gesner: „Kein thier ist, dass so ein scharpffe gesicht habe als ein Luchss.“

Zum Fasan: „hassest trüeb wätter“ (948), und Gesner: „Er wirdt auch traurig in rågenwåtter“.

Kuckuck: „Din gsang ist nit so herrlich hoch,
darumb solt yetz heissen guggouch.
du wirst syn träg und ungetröst.
din eyer selber du vertreist“ (921 ff.) und
„dem rüdigen vogel glych: guggouch“ (936);

Gesner: „er wol weisst sein faulheit“ „Diser vogel enderet sein gesang nit, sunder es ist allzeyt gleych“ „Die Teütschen nennend ein gar rüdigen menschen, als rüdig als ein Gugger, darumb dass diser im Winter, so er seine fåderē enderet, einen rüdig bedunckt.“

Zum Habicht: „dann ander vögel on vermässen
du töden wirst und ir hertz ässen“ (895 f.),

aber Gesner: „Das hertz der gefangnen vǫglen sol er nit essen, als Aristoteles, Plinius, vnd Elianus bezeügend, wiewol Albertus darwider ist.“

Zum Pfau: „Mit dim gesang vertryb hinfür
die schnöden würm, vergiffte thier“ (955 f.),

und Gesner: „Mit seinem gschrey erschreckt er die Schlangen, vnd vertreybt alle gifftige thier.“

Rabe: „Ein rapp solt syn zuo allen tagen,
din pfengknuss, burt kumpt uss dim kragen,
din schnöde art bruchst so vermässen,
dass dkeibenfleisch allwäg muost ässen“ (913 ff.);

Gesner: „Alles Rappengschlächt ist nit vnkünsch, vnd vermischend sich sålten mit einanderē. Vil auss den alten vnd neüwen geleertē schreybend von disen vǫglen, dass sy sich mit dem schnabel vermischind, vnd zum selbigē eyn empfahind, vnd zů dem auss gebårind . . . , doch gar vmbsiñt vnd on alle gründ, dieweyl man die offt sicht, sich als andere vǫgel vermischen.“

Phönix: „In Arabia drühundert jar,
viertzig darzuo grad ungefar,
wirst du, phenix, so vil jar läben,
von diner äschen junge gäben“ (877 ff.);

Gesner: „Phenix sol ein vogel seyn in der landtschafft Arabie . . . . vnd sol diser vogel also on seins gleychen auff dreühundert vnd viertzig jar låben mǫgen“; er sammle vor seinem Tode Holz, lasse die Sonne darauf scheinen, dass es Feuer fange „daruon das nåst

angezündt, vñ also mit dem vogel verbrennet wirt: aber dess anderen tags sol ein würmlin auss der åschen wachsen, welches den dritten tag flügel bekumpt . . .“

Dass die Fledermaus bei Ruf unter den Vögeln aufgezählt wird (967), ist in jener Zeit ja selbstverständlich.

Bereits im Hiob wird der Pelikan erwähnt (E b):

„Wenn der Pellican gboren hat,
Sôugt er die jungen mit sim blůt.“

Sprachliches, Stilistisches und Metrisches.

Rufs Stil unterscheidet sich nicht in wesentlichen Zügen vom Stil der schweizerischen Volksdramatiker des 16. Jahrhunderts. Seine Sprache ist im allgemeinen wenig plastisch; seine Worte sind oft abstrakt und farblos. Bewegt wird sein Stil eigentlich nur in Schimpfwörtern und Flüchen, in Redensarten und derben Schilderungen. Allerdings erreicht er auch hierin nicht die Buntheit etwa eines Niklaus Manuel, Hans von Rüte oder Valentin Bolz. Als Stilmittel häufig angewendet sind das Asyndeton und die Häufung von Substantiven. Die feineren Stilmittel (Antithesen, Chiasmus etc.) finden sich beträchtlich seltener. Einen wirklich gepflegten Stil schreibt Ruf nicht; er hat sich nicht geschult am Stil des Humanistendramas (wie es etwa Jörg Binder und Heinrich Bullinger in Zürich taten).

Gelehrte Einflüsse auf seinen Stil zeigen sich nur in Fremdwörtern, die Ruf gelegentlich verwendet. (Z. B.: „Min Herr, so jrs parfort wend wüssen“ T; „parfort“ scheint gerade ein Modewort gewesen zu sein.)

Lateinische Ausdrücke kommen selten vor: „Benedicite, lieben herren“ (H), „jn summa“ (W, A; in A auch: „in einer summ“); der Vokativ findet sich in einer Anrede: „Min lieber Tite“ (W); die lateinischen Eigennamen sind meist dekliniert; in W steht nach der Einleitung Ad lectorem der lateinische Spruch: Malos male perdet.

Oft finden sich heute in der Schriftsprache weniger gebräuchliche *Verbbildungen* (meist alemannische Inchoativbildungen). „warmen“ („warmpt der wyn“ warm werden; H), „feissen“ (dick werden; H), „angsten“ („ietz truren, angsten, haben not“ Angst haben; W), „sünden“ (Sünde begehen, sündigen; A), „heiligen“ (A), „fründen“ („zuo mir fründen“ freundlich, Freund sein; A), „luten“ („gygen, luten, singen“ Laute spielen; A), „fruchtbarend, darzuo merend üch“ (A), „Ob üwer gnad vns korn wölt geben zů vfenthalten vnser lâben“ (J), „soltends buren gfüdlochet han“ (E), „woluffend, frouw“ (H), „gottloben“ (A; H „Gottlobend jn“); Adam sagt zur Gans „du gagast“ (die Gans heisst: „gagag“).

Zur Verstärkung von Ausdrücken (als Intensiva) dienen „aller“ und „wunder“: „der aller liebste fründe min“ (H), „der aller wysest“

(E); „wunder bhend“ (E, J, P), „wunder bald“ (E, J, P, A), „Do für er an vns wunder hart“ (J). Intensiv gebraucht werden ferner: „das fhür das gibt so himmel heiss“ (J), „min hertz liebstes wyb“ (A).

Folgende Adjektiv- und Adverbformen verdienen Erwähnung: „Mit jren hochblůmten worten“ (H), „in stillsamer hůt“ und „stillsam wir warten wend“ (P), „werdsam gest“ (T), „glychsam werden“ (= gleich werden; A), wachbar (= geweckt, voll wachen Lebens; A), „Kain, der todschlegig mann“ (A), „stattlich“ (= in der Stadt wohnend; von hier aus gelegentlich Übergang zur modernen Bedeutung; A), „hüffling zuofallen“ (= haufenweise; A), „Drumb das mir sbest vnd weger ist“ (P), „verkündend da das euangelium Allen creaturen vmmadum“ (= um und um; P), „Ich wil es thůn, flux gon daruon In eigner vnd in minr person“ (P).

Diminutivformen verwendet Ruf verhältnismässig häufig, besonders in J und A. Etwas zahlreicher sind dabei die Endungen -li und -ly als -le und -lin. Die Redensart „gůt männli sin“ findet sich in W und J. Die Tiere stehen oft im Diminutiv, um das Verhältnis des Besitzers zu seinen Tieren anzudeuten („so wôlt ich mins gitzly nit lan“ J, „min vychly“ J).

Einer der beliebtesten Diminutivausdrücke ist: völckli[1]. Er findet sich in allen Spielen Rufs. Die Verwendung ist eine sehr verschiedene: H hat „ein vôlckle Gottes“ (= Engel), A „s Satans völckle“; E braucht es für die Christen und für die Eidgenossen an der Landsgemeinde, A für Adams und Jareds Stamm, T für Hunnen, Goten und Eidgenossen, etc. Die Ausdrücke sind: vôlckle, völckli, völckly, völchli, fölcklin.

In den Flüchen, Schimpfwörtern und derben Reden zeigt Ruf eine ziemliche Mannigfaltigkeit, aber auch die Ungeschminktheit und Grobheit des Jahrhunderts.

Für *Flüche* verwendet Ruf hauptsächlich die Zusammenstellungen mit „botz[2]“. Sie kommen in seinen Spielen ziemlich zahlreich und mannigfaltig vor (J hat keine). Am häufigsten werden sie von den Teufeln verwendet, daneben auch vom Koch, Sprecher (H), Kriegsleuten, batt und Carly (in W), Hohenpriestern. Gemildert, als blossen Ausruf oder Ausdruck des Erstaunens oder der Beteuerung, finden sie sich vereinzelt auch bei anderen Personen.

Botz ist ein verhüllender Ausdruck für „Gottes“, etwa in den Formeln Gotts lyden (oft entstellt zu boz kryden), Gotts wunden, Gotts marter und ähnlichen.

[1] Vgl. Mohr, Boltz, S. 72.
[2] Vgl. Idiotikon IV, 1996—99 und DWb, Bd. 2 und 7.

Selten aber finden sich die Ausdrücke unverhüllt; meist hütet man sich, das heilige und das böse Ding in einem Fluche beim richtigen Namen zu nennen, weil in der Nennung ja die magische Kraft des Wortes beschworen wurde. Deshalb die Entstellung dieser Ausdrücke oder die Neubildung von ganz seltsamen und ungewöhnlichen Formeln. Beliebt sind Zusammenstellungen mit Körperteilen.

Unverhüllt sind: „botz martter“ (W 2930, 2977) der beliebte Landsknechtfluch (auch bei H. R. Manuel, V. 762; hdsr Spiel vom Bacchus, S. 182a; Utzisdorfer Fastnachtspiel; Urner Tell, 277, 351: dz dich Botz marter schend; u. a.),

botz blůt (W 1667, 1772; entstellt hat H. R. Manuel: botz blůst, V. 141, 1321, 1557).

Entstellt sind:

botz schrunden (für: Wunden; W 2182, E 445; Utzisdorfer Fastnachtspiel: das dich Botz fünff schrunden schend),

botz schrunda, krida (für: Leiden; E 445; H. R. Manuel, V. 1173 botz kreyden),

boz fünff unnda und sechs oben (die 5 Wunden, verbunden mit einem verhüllenden Zahlenspiel; E 511, W 1153, 3904; ähnlich Binder, Acolastus, V. 1480: botz ferden vnden vnd oben).

Die erweiterte Formel: „botz ferden“ ist sehr beliebt:

botz ferden blůt (W 604, 3638; Manuel, Von Papsts und Christi Gegensatz, 43 „Verden plůst willen“),

botz färden darm (A 477; Holzwart, Saul: botz fäden darm),

botz ferden grind (W 1161; Murer, Belagerung Babylons),

botz werden gůte (H; daneben in H auch nur: botz gůte),

botz ferden luss (P, A 4475, 6098, wo es bekräftigend gebraucht wird; es findet sich auch nur: botz luss; Binder, Acolastus, 142 „gåtz ferden luss“),

botz ferden mist (P; auch nur: botz mist; Binder, Acolastus, 1095 „getz ferden mist[1]“).

Besonders beliebt sind bei Ruf Zusammenstellungen von zwei oder drei Flüchen; entweder ist nur der 1. Fluch durch botz eingeleitet, oder dann steht der Ausdruck vor jedem Glied.

botz lungken, läber und botz darm (A 1039, 4553; ähnlich A 6286: botz lungen, läber! das thuond nit!, wo es beschwörend verwendet ist; entsprechend Holzwart, Saul: Botz Lungen, leber vnd das Miltz),

botz lung (W 1325, A 3925, 4720; Meinradspiel),

boz muoter darm (E 2666),

boz fůdloch, darm und ochsen grien (E 569; Utzisdorfer Fastnachtspiel: botz darm),

botz hirn, botz schweiss (A 477; Utzisdorfer Fastnachtspiel: botz fleisch vnd hirn; Manuel, Vom Papst und seiner Priesterschaft, 1441: Botz hirn, botz marter, kraft und macht),

---

[1] Daneben kommen in Dramen des 16. Jahrhunderts noch vor:
boz ferden angst (hdsr Zürcher Auferstehung, S. 39a, 41a),
botz ferden hirn (Funkelin, Streit der Venus und Pallas, V. 15),
boz ferden kübel (hdsr Zürcher Auferstehung, S. 37a),
boz ferden magen („ „ „ S. 41a),
botz ferden schwe'ss („ „ „ S. 8a),
Botz verden, katigen, treckigen schweiss (Nikl. Manuel, Von Papsts u. Christi Gegensatz, V. 163),
botz verden, angstiger, schwininer wunden (N. Manuel, Von Papsts u. Christi Gegensatz, V. 155),
botz färden, siben Igels hütt! (Appius u. Virginia, S. 78),
botz ferdenmaus (Aal, Johannes), botz ferden lycham (Bolz, Ölung Davids), Potz werder willen (Manuel, Elsli Tragdenknaben, 370).

botz magen (A 1152[1]);
botz muggenschwanz und milwenzan (E 2730),
botz rinderzan und ochsenhorn (A 1200),
botz hüenersädel und botz mist (A 1097; Holzwart, Saul: botz hünerkopff),
boz schüsselkorb und hännen tharm (E 2586; Meinradspiel: botz blitzg, botz krafft; botz hännendarm),
botz fuchs und hass, ouch bärendräck (A 1174, ähnlich A 4475: botz fuchs, botz hass, botz ferden luss; entsprechend: Murer, Belagerung Babylons: botz schaaffträckt vnd botz esels oren, Manuel, Elsli Tragdenknaben, 44: durch potz mustrecks willen),
boz offenleim und wachtlen schmalz (E 2712),
botz lumppen zipfel und botz schwanz (E 473),
boz dammast (E 445),
boz sackpfyff und boz lumppen sack (E 539),
botz haspel horn und winderseil (E 2636),
botz ofengabel und botz magen (A 1152),
botz harneschbletz und ysenhuot (A 457),
botz hosenlatz und nestelglimpff (A 1136[2]);
botz knobloch, böllen und botz reben (A 1114[3]).

Daneben kommen noch vor:

botzluss, botzmist vnd botzrangen (P),
botz vnfal (W 1689; Bolz, Ölung Davids „dass dich botz vnfal schendt[4a]"),
botz mist (P; Utzisdorfer Fastnachtsspiel; Culman, Witfrau; Manuel, Barbali, 1618: Gotz mist),
botz luss (P; A 4639 als Ausdruck des Erstaunens; Murer, Belagerung Babylons[5]).

Als Beteuerung oder Entrüstung finden sich die Ausdrücke: „samer botz mist" (W 1820, A 4729; Aal, Johannes) und „samer botz luss" (A 4751[6]).

[1] ähnlich: box grind (Krüger, Weltaction, S. 42, S. 82), botz sieben grind (Appius und Virginia, S. 87), botz kröss (Utzisdorfer Fastn.), botz haut (Culman, Witfrau; Naogeorg-Menius, Pammachius, V. 668), Potzhinden, diser hat vil schmer! (Rebhun, Susanna, V, 5, V. 460).

[2] ähnliche Ausdrücke mit Kleidungsstücken und Instrumenten: botz dummen vnd botz wessspis rock (Murer, Belagerung Babylons), botz Mantel (Holzwart, Saul), Lass ihn botz Federmantel han (Narhamer, Hiob), botz houbank (H. R. Manuel, V. 2566), botz löffelkorb (Appius und Virginia, S. 86).

[3] entsprechend: botz magenwurst (H. R. Manuel, V. 3945), botz leinen fisch (Leon, Kindermord 1566).

[4] entsprechend mit Krankheiten und Gebrechen: botz Veltins lyden (Utzisdorfer Fastn.), botz Quintens plag (Leon, Kindermord 1566), botz krampff (H. R. Manuel, V. 368).

[5] entsprechend etwa: botz wenttala kröss (Utzisdorfer Fastn.). — Es kommen noch eine Menge anderer Ausdrücke vor; botz pfaffen weib (Culman, Witfrau, S. 156), botz angst (Murer, Jungmannenspiegel), botz blunder (Murer, Absolom), botz krampff, botz dufft (Murer, Absolom), botz wadel (Manuel, Barbali, 1846), botz tufft (H. R. Manuel, V. 1589), botz helschen flamm (Meinradspiel), botz barlement (Utzisdorfer Fastn.), botz querlement, botz Fledermauss (Leon, Kindermord 1566), botz fledderwisch, botz bürlebaus (Joh. Römolt), botz läberwurst vnd katzen seich (Murer, Hester), botz sewen Vnschlitt/Rinder schmär (G. Gotthart, Tobias), potz, potz flüchigen flüch (Manuel, Barbali, 189), Getz maus (H. R. Manuel, 149), Bocks dreck (Bolz, Weltspiegel, 2900), botz siben Teuffel (Holzwart, Saul), Botz dusent kasper an der wendt (hdsr Spiel vom Bacchus, S. 181b), botz gůtter jar (Spiel vom Bacchus, S. 182 b), botz Lud (Spiel vom Bacchus, S. 182 b), botz dampf (Appius und Virginia, S. 110), botz lust (Appius und Virginia, S. 78, S. 89), botz bättel (H. R. Manuel, V. 2270), botz todtenbaum (H. R. Manuel, V. 1103), botz küry (H. R. Manuel, V. 299), botz hurt jemi (= Jesus min; Zürcher Neujahrsspiel 1514, V. 227), botz siben list (Murer, Belagerung Babylons), botz tusend list (Murer, Absolom; Appius und Virginia, S. 88, S. 92), botz regiment (Bolz, Pauli Bekehrung), botz erdtrych (Bolz, Pauli Bekehrung), botz drecks (Bolz, Pauli Bekehrung).

[6] ähnlich: samer potz hür (N. Manuel, Ablasskrämer, V. 494), Sommer bocks darm (Bolz, Weltspiegel, 2219), samer botz dufft (Murer, Hester), samer botz schäss (Badenfahrt guter Gesellen, V. 546), samer botz nuss (Manuel, Barbali, 1248), samir potz köl (Manuel, Elsli Tragdenknaben, 6).

Blosser Ausruf des Erstaunens ist E 1356: „boz! schouw! er kumpt!".

Die Verbindungen mit botz werden auch zu Verwünschungen gebraucht: „das vch botz sack vol ennten schend" (W 2649; Krüger Weltaction, S. 52: „box tausend seck vol enten schend"), „das sy botz lumpen jnnd onmacht schend" (W 2675, T 1152; Joh. Römolt: „das dich potz omacht schend[1]").

In Flüchen und *Verwünschungen* wird meist der ritt (= Fieber) angewunschen, aber auch eine Reihe sonstiger Krankheiten. Die gewöhnlichen Formeln sind: „dass dich der ritt schütt" und „dass dich das übel schend"; sie können aber stark variiert werden, indem man angibt, welches Glied der ritt oder die Krankheit treffen soll, oder indem man eine Apposition an den ritt anhängt. Der ritt wird angewunschen: „schütt mich der ritt" (E), „und sollt die lüt anckon der ritt" (E), „das dich der ritt nitt bschiss" (W), „lüg mir nit, Dich wurd sust bschyssen gwüss der ritt" (P), „Das sy allsand angang der ritt" (T); „Gott geb dem zimbermann den ritten" (H); „das dich der ritt jnnd oren schütt" (W), „Das dich der ritt ind lungen schüt" (P), „sölt dich schütten der ritt in dkrafft" (A); „das dich der ritt als lotters schuitt" (W), „das vch der ritt aller belgen schuitt" (W), „das dich der ritt aller onmächtigen tanssen schuitt" (W), „das dich der ritt alss tropfen schuitt" (W), „das vch der ritt aller keiben vnd schelmen schütt" (W), „Das dich der ritt als Kåtzers schüt" (P), „das dich der ritt Als luren vnd als keiben schütt" (P), „das dich der ritt als puren schüt" (T), „das dich der ritt als gulis schütt" (A), „dich schütt der ritt als mungentrüssel" (A); der ritt wird näher bestimmt: „sy lassend hand sant kuiriss ritt" (W), „das dich all plagen und hertzritt als lydenlosen läckers schütt" (A), „das dich skalt wee und der hertz ritt als lydenlosen läckers schütt" (A); wie in den beiden obigen Beispielen wird der ritt oft mit einer anderen Krankheit zusammen angewunschen: „Das dich sant kuiri vnd ouch der ritt als lidenlosen lotters schuitt" (W), „Das üch sant Küri vnd der ritt Aller schergen vnd keiben schütt" (P), „das dich skalt wee und der ritt als keiben apostützlers schütt" (A), „Das jn ankon trůss vnd der ritt" (T), „Das üch sant Velten vnd der ritt Aller keiben vnd schelmen schütt" (P), „Das dich sant watla vnd der ritt Als kåtzers vnd als keiben schütt" (P).

Andere Krankheiten sollen den Verfluchten befallen; ganz allgemein: „Es můsst dich so vil plaagen ankon, Das du kǒndst nit sitzen noch gon" (H), „Vnd sǒlt jn angan alle plagen" (T), „das du gschendt werdist uff der erden" (A), „das dich die bösen plag ankumm, du lydenlosen apostützler" (A), „das gott den allten narren schütt" (E), „dass üch Gott plag, jr schnöden seck" (J). Bestimmte Krankheiten: „das dich skalltwee in dschinbein schütt" (E), „das dich skaltwee als luren schütt" (A), „das dich ankum das fallend vbel" (J, W), „das vch das fallend vbel schütt" (W), „das vch das fallend vbel schend" (W), „das fallend übel das minst ist, das ich dir wünsch zů aller frist" (J), „Sant Küris plag dich gang drumb an" (A), „das dich trůss vnds feber schuitt" (W), „das vch die buil vnd trůsen schuitt" (W), „Das dich die trůss ind lungen schütt" (P), „Das dich die trüss ins mul angang" (P), „Dass dich die trüss als klappermans schüt" (P), „Das dich verzeer der süw rangen"

[1] Ähnliche Ausdrücke sind: „Ey, dass dich bots armůt schend" (Binder, Acolastus, V. 663), „Ey, das sy boz fünf Marter schend" (Appius und Virginia, S. 138), „daz dich Botz klack" (hdrs Spiel vom Bacchus, S. 187a), „Das sie potz!" (Rebhun, Susanna, III, 4, V. 299), „Das dich joch botz boden schend" (Bullinger, Lucretia, V. 146), „Das üch botz himmel vnd erdrich schänd" (Bullinger, Lucretia, V. 1187), „dass dich botz jamer schend" (Murer, Absolom, B 7a), „Ey, dass dich joch getz vnfal schend" (Binder, Acolastus, 1558).

(P), „dass dich das krymmend gyicht schend“ (J), „Das sy der katzen siechtag schütt“ (T), „sant Wattlas regien[1], spiffers tanz gang all die an . . .“ (E, 474).

Oft soll der Teufel der Vollstrecker der Verwünschung sein: „dass dich der tüfel nit nen kan, Damit din låben hab ein end“ (J), „Der Tüfel bschissz üch“ (P), „Far hin in Runtzifals nammen, Der geb üch glück allen samen“ (H).

Sonstige Flüche sind: „so schlach der blizg und donndter drin“ (E), „Ich wölt, das üch dwölff zerzarten“ (H), „das vch der hunger jnn magen schend“ (W).

Auch an *Schimpfwörtern* hat Ruf eine grosse Auswahl; oft finden sich Häufungen: „ . . . . ein unflat, ein alter gris und schliffers esel, ein lumpenman und schindfesel“ (E). Häufig gebraucht ist unflat: „du schnöder böser vnflat“ (H), „der suppenwüst vnd grob vnflat“ (W), „lass gon den tuiffel vnd vnflat“ (W), „Der keib vnd gross vnflat“ (T), „du bist ein unflaat“ (A); ebenso keib: „die keiben, faltschen, öden man“ (W), „du keib“ (P), sogar Jesus gebraucht in P das Wort „keib vnd schelm“ und Petrus sagt beim Abendmahl: „Ach Herr vnd liebster meister min, Ich gantz betrübt, voll kumer bin, Das einer hie ob disem tisch, An dir ein keib, verråter ist“.

Als Schimpfwort gebraucht Ruf auch das Adjektiv öde: „du öder tropfh“ (A, W), „öder lur“ (P, W), „der öden bůben, schälcken, lütten“ (W), „die öden schälck“ (W), „du öder man“ (A, W), „du öder knecht“ (P), „du öder pur“ (T). Ebenso ist „grob“ ein Schimpfwort: „den groben filtz vnd grossen naren“ (W), „du grober bur“ (W), „du nüsöllender grober filtz“ (W), „Du grober filtz“ (T).

Weitere Schimpfwörter sind: gouch (W), klappermann (W, A), lur (A, W), schalck (W), tropf (W), wüst (W); „du bist ein rechter lümpliss man“ (W). Eine ganze Sammlung findet sich in J: „der låcker, der niemants nüt nützt“, „låckersbůb“, „jr schelmen vnd verråtters dieb“, „Så hin, du sack, du schantlichs wyb“, „jr grossen schelmen vnd bösswicht“, „Du schelm, du bůb, du verråtter, du dieb, mörder vnd übelthåter“, „Du voller zapff, du wüster kübel“, „Du ertzlåcker vnd du böss wicht“, „Du vnflåtige pflegels kappen“, „Jr ertzlåcker, jr mörders dieben“.

Oft finden sich sehr *derbe Reden* und Ausdrücke. Die Tradition des Fastnachtsspieles liebte ja diese Grobheiten und besonders die geschlechtlichen Zotereien. Die letzteren finden sich bei Ruf allerdings kaum.

Die Prügeldrohungen sind meist grob: „Ich schlan dich, das dir die red glyt“ (D), „mich luste schier, schlüg dich an grind“ (H), „Ich wölt dir als gern den grind zerknüllen“ (H), „jch hett jnn sicher gfiltzet vss, dass nitt vff sinem kopf ein luss hett mögen bliben“ (W), „vff sinem kopfh jm töden dniss“ (W), „jch wett jm eins zum kabiss gen“ (= Kopf; W), „mag er kon, wir wend jm nissen“ (W; auch T), „mich glust, ich schmutzt dich an ein wand“ (W), „Ich wil jm dfust gen in sin mul“ (P), „die lende wurd jr gwüss zerschlagen“ (J), „Ich schlag dir sunst ein schenckel krumb“ (A), „Ich wil dem keiben dhut erstrychen“ (A), „dhut erbeeren“ (= durchprügeln; W, A), „dhut erstouben“ (A).

Ruf verwendet zahlreiche volkstümliche Redewendungen, sprichwörtliche *Redensarten und Sprichwörter*[2]: „suffen wie ein ků“ (H), „Ja, wenn die ků den kübel umbschlat, Es ist aber denn warlich zspat“ (H), „Der fuchs fuirwar das har nitt ladt, sin art vnd duick die lasst er nuitt“ (W), „hindersich, wie die kreps gond“ (W),

[1] sant Wattla findet sich bei Ruf auch in P (F b); vielleicht eine Art Veitstanz.

[2] Vgl. Agricola, Sprichwörter; Wander, Sprichwörter-Lexicon; Singer, Alte schweizerische Sprichwörter; Ed. Fuchs, Thomas Murners Sprichwörter und ihre Quellen; E. Thiele, Luthers Sprichwörtersammlung; Mohr, Bolz, S. 83–85.

„Dkatz wil mir ouch vfgon den rugken“ (= bange werden; P), „Mich krüwlet ouch die katz vnd muss“ (P), „Was gålts, dir syg vergangen slachen, Wir wend dirs rôssle louffen machen“ (P), „Ich wil dirs aber hie vfschryben, Das dirs kein katz můss dannen lecken“ (T); „můst du den schnabel hencken dryn?“ (H), „Ich wil dirs noch in dnasen ryben“ (H), „du lügst in hals“ (H), „liegen, biss sich die wennd und muren biegen“ (E 579 f.; ähnlich P. Oft gebrauchtes Sprichwort, so Bolz, Weltspiegel, 4145 f.; Nikl. Manuel, Von Papsts und Christi Gegensatz, V. 125 f.; Krüger, Weltaction, S. 77, V. 485 f.), „mit offnen ougen sind stockblind“ (E), „jns mul gaffen“ (W), „Mit ståcken vnd fünff finger krut, da maalst mir den kopff vnd die hut“ (J), „der buch mir gar am ruggen klåbt“ (J; Binder, Acolastus, V. 631), „schnell, lupf den stil“ (E, W), „Do han ichs hertz in bed hend gnon“ (J), „vnd hett dsach wåder fůss noch hend“ (J), „Ich wird üch dnåt dermass bestrychen“ (T; bereits im Urnertell), „gůt gschirr machen“ (H; häufig gebrauchte Redensart; sie bedeutet meist: vergnügt, fröhlich sein), „Sy hand noch wol ins můss zbrocken“ (H), „diss ist ein rechte schyben salz, mit der man smuoss versalzen kan“ (E), „Dess pfäffers můss dir werden gnůg“ (W), „demnach er frisch byss in den bengel“ (A; gehe frisch ans Werk), „by lärem tisch ist nit guot läben“ (A), „was uns späck in die rüeben gibt, dem wend wir sinnen, trachten nach“ (A; auch Manuel, Ablasskrämer, 361, Barbali, 1848, Elsli Tragdenknaben, 1115, Vom Papst und seiner Priesterschaft, 974); „Es kumpt dick gůt mit bôsem vm̃“ (H), „Ich můss dir ein mal den schinhůt blåtzen“ (H, A), „des tüfels gwallt ist nit so vil, das ich drumb geb ein biren stil“ (E), „so ist dem fass der boden uss“ (E), „so ist dem schimpff der boden uss“ (A; ähnlich J), „wil unser red dann nüt beschiessen, so möcht es wol ein stein verdriessen“ (E), „den fluss dem wasser muoss man lan, das für sich, nit mag ob sich gon“ (E; ähnlich J), „Wir můsstend all sin diener sin, das wůsch vns gwüss nit ab der Ryn“ (J), „der herr můss dir ein liedli gigen“ (W), „by denen nüt ist gottes geist, der fier ald fünff gond vff ein lodt“ (W; sonst: „Wie man sagt jm gmeinen Sprichwort, Das guter Freund jnn gfahr und not Gar seer viel gehet auff ein lot“ Naogeorg-Menius, Pammachius, V. 2912 ff.; Binder, Acolastus, 2356—59), „es lig nit als an gůt vnd gålt (J), „wie ich jm thůn, bin ich am hag“ (J; ähnlich T), „Lang beiten aber ist nit gschenckt“ (J; H. R. Manuel, Weinspiel, 1300), „es wirt mir ein gmåyte wiss sin“ (J), „Ich wirff gwüsslich kein haken dryn“ (J; darwider sein), „kein suw well ich nit werffen dryn“ (J; darwider sein; hdsr Zürcher Auferstehung, anderer Ausdruck „Vnd ettwa eim ein suw anhenck“), „Du trybst als vil witz als der ritt“ (J), „Er schwatzt ein nuss gwüss ab dem boum“ (J), „zuil sorg die macht alt“ (J), „Mich dunckt, es syg ein brittlets spil“ (J), „man spricht, kein baum fall von eim streich“ (J), „Dann, wo jrs liessind vnderwågen, so můsst der gfangen sbad vsstrågen“ (J), „Vnd hilfft da gantz nüt kein kramantzen, was man jnen pfyfft můssends dantzen“ (J), „Da lyt der butz“ (J), „Wir hand vns mit dem mann verhenckt“ (P), „Ich wil weich machen disen kunden“ (T), „Yetz machend vss der not ein tugend“ (T), „gůten radt, der nit by frommen müssig gadt“ (T), „nit muost mir mer dleviten lesen“ (A), „ir wöllind nit von dörnen truben, noch von den distlen fygen kluben“ (A; Manuel, Barbali, 1739 f.: „Mag man wintrübel samlen ab dornen, Oder figen ab distlen, hinden, vornen?“), „höltzle spitzen“ (A).

„Wo Gottsforcht brist, da ists alls vss“ (H), „Wenn niemant huss vnd sorg wölt han, So můsstend die kind båttlen gan“ (H), „wer hoch gern klimbt, fallt offt durchnider“ (E), „Man kaufft zwen sparen vmb ein pfänig“ (W), „Kenst nit das glück, das es nit bstaat, eim hilffts, den andern truckts ins kaat“ (J), „Kein faden ward

nie so klein gspunnen, das er nit etwan kem an dsunnen“ (J), „Welcher vil kan vom fromheit sagen vnd daryn fålt, wirt billich gschlagen“ (J), „Wie du wettist, das dir wurd gricht, Ins nechsten not biss dess bericht“ (T), „glychs und glychs einanderen suocht“ (A), „über dkatz thuot herrschen dmuss, ouch dstüel die stygend uff die benck; demnach der bossheit wachsend glenck“ (A), „wo man die hünd mit steinen wirfft, so schryt an keinr, dann den man trifft“ (A), „mannen trüw gat uff den steltzen; das krütle findt man warlich seltzen“ (A).

Oft wird ein Sprichwort ausdrücklich als solches bezeichnet: „Weist du nit wie das sprüchwort sagt? Wies gwuñen syg, so werds verthon“ (H), „Wie war, wie war ist, das man spricht: Das wyb dem mann allein syg hold, Ja, wenn er habe gelt vnd gold“ (H), „min tag ich ghört han von den glerten, dass allweg gsin sind die verckerten[1]“ (E), „Der spruch ist nitt vmb sust erdicht den das gemein volck ietz täglich spricht: betrug, der syge hochgeboren, die fromheit hab den stritt verloren, grächtigkeit syg gschlagen ztod, die warheit lyde grosse not“ (W), „vss dem spruch den man tåglich spricht, der kranck, so er verberg sin wund, werd er nit lychtlich wider gsund“ (J), „Man spricht: der Wirt mög nit lang wirten, der eim nit beiten mög eir ürten“ (J), „Man spricht, Es syg kein fröud on leid, dann ellend syge der abscheid“ (J), „Es ist ein alt gesprochen wort, das ich dick von mim vatter hort: Dass rechte trüw in diser wålt nit koufft wurd vmb kein gůt noch gålt“ (J), „Man spricht, als waar ist: wår selb gårt Eer oder gwalt, syg sy nit wårt“ (J), „Der alt spruch der ist waar vnd fry: in welcher sach kein maass nit sy, Vnd wår sy glych als sůss als hung, so bring sy kein lust noch nutzung“ (J), „Man spricht ouch, das zlützel vnd zuil, die zwey verhönend alle spil“ (J), „Der spruch der lag mir nåher an, ein sparer můsst ein güder han“ (J; in H: „sparer můss güder han“), „man spricht: Wenn die mass syge vol, So louff sy über“ (J), „Noch ist es waar, wie man offt spricht, kein mensch dem andren ins hertz sicht“ (J), „Den spruch han ich min tag ghört sagen: Wenn man vff einen hert thůt klagen, Schwyget still, widerredt das nit, Das der sich selber schuldig git“ (P), „Es ist wol war der alten sag: dwarheit die straaff nit lyden mag“ (A).

Sehr bezeichnend für Ruf sind die in allen Spielen häufig vorkommenden *Anrufungen Gottes* und *Gebete*. Die Spiele sind, nach dem Prolog, zu Ehren Gottes gemacht; und der Epilog erbittet Gottes Gnade und Segen. Vor jedem Unternehmen wird die Unterstützung und der Beistand Gottes erfleht. Sehr deutlich wird das in T, wo Ruf gegenüber dem Urnerspiel verschiedene Gebete hinzugefügt hat: Tell betet z. B. vor dem Apfelschuss zu Gott um seine Hilfe und dankt ihm nach geglücktem Schuss.

Wenn das Essen aufgetragen wird, wünscht man formelhaft Gottes Segen: „Das gsågne Gott, jr lieben herren, Der alle ding well zum besten keeren“ (H), „spyss vnd tranck, das gsägni Gott, das hatt vch bschert der Eewig gott!“ (W), „Jr herrn, Gott gsågne üch den wyn“ (H).

Wer in Not ist, ruft Gott an. Die Formeln sind oft sehr ähnlich. Einige lauten:

[1] Vgl. Mohr, Bolz, S. 84 f.

„Allmächtiger Gott, biss du min fründ“ (H),
„das well der güettig, ewig gott!
der bhüett unns all vor schand und spott!“ (E 889 f.),
„Herr Gott, nun das mir nit versag,
das ich an dinr gnad nit verzag“ (J),
„o Herr Gott, hilff, ich sich vff dich“ (J),
„Darzů helff vns der ewig Gott!“ (T 720),
„Ach gott im himmel, biss mir gnädig,
barmhertzig allzyt, darzuo güetig“ (A 1815 f.).

Solche Ausrufe finden sich noch an vielen Orten; daneben aber kommen auch eigentliche, längere Gebete vor. In H beten die 9 Engel zu Gott; Hiob betet einige Male (B 8 a, E 4 b); in der Spruchrede des jungen Knaben findet sich ein Gebet eingefügt (E 7 a, b). In E betet der Ammann, 277 ff.; in J beten Jacob und Joseph öfters zu Gott (A 8 b, G 3 a, K 4 b, K 8 a); Josephs Schlussgebet auf der brüge, L 7 a. In P spricht Jesus ein Gebet vor dem Nachtmahl, und nach diesem dankt er Gott (C 5 a, b und C 6 b, 7 a). Tell dankt Gott, nachdem er den Vogt Grisler erschossen hat (1299 ff.). In A wird vor jedem Opfer Gott angerufen; Adam und Eva beten oft zu Gott um Gnade, sie bereuen ihre Sünde (1859 ff.). Wie Adam von Gott geschaffen ist und zum Leben erwacht, erkennt er gleich Gott und weiss, dass er von ihm stammt; er dankt ihm:

„Ach, gott und herr, dinr fründtligkeit,
ouch diner krafft, allmächtigkeit
sag ich dir danck, lob, grossen pryss.
das dine werck und ich bewyss,
wie du ein Gott der fründtligkeit
belybst und bist in dewigkeit“ (609 ff.).

Das Gebet, das Tell spricht nach seinem Schusse (V. 1057—1084), stimmt genau überein mit dem Dankgebet Jesu nach dem Abendmahl (in P: C 6 b, 7 a); es sind nur einige kleine orthographische Änderungen, und wenige Wortstellungen geändert, ferner sind drei Verse aus T in P in eine Zeile zusammengezogen.

Das gereimte Vaterunser verwendet Ruf in W (3400 ff.), P (C 5 b), T (1034 ff.) und gekürzt in A (4066 ff.).

Wie andere Dramatiker der Zeit verwendet auch Ruf die *Paarformeln* sehr oft. Es werden Substantive, Verben, Adjektive und Adverbien zu formelhaften Verbindungen zusammengestellt. Die hauptsächlichsten dieser Formeln sind:

Substantive: jamer vnd klag, haab vnd gůt, mit hilff vnd stewr, schand vnd spott, not vnd angst, fleisch vnd bein, berg und tal, für und schwårt, hut und bein, mass und zil, lob und danck, spyss und tranck, zgrund und zboden gon, in krieg und frid, red und sag, bruch und sitt, glück und heil, frid und gnad, herr und meister, narr und gouch, glimpf und fuog, zyt und stund, eer und eid, lib und seel, mit wys und berden, buz und stil, by lib und guott, lob und bryss, form und gstalt, brief und sigel, mit hand und mund, in frǒud und leyd, wåder trum̄ noch end, sack vnd band, glück vnd fal, tach und gmach, ort und end, stüel und benck.

Verben finden sich nicht sehr viele: schlemmen vnd tösen, thůn vnd lan, man red und sag.

Adjektive und Adverbien: gross und klein, frisch und gsund, styff und hart, recht und billich, frů vnd spat, offt vnd dick, vil vnd dick, ietz und nun, schon und recht, feer und wyt, flux und bhend, flux und bald, schnell und bhend, schnell und gschwind; ach und wee, wind vnd wee.

Sehr oft sind diese Paarformeln alliterierend: gunst, gelt vnd gold, gelt und gold, nit zinss noch zehend, schmaach vnd schand, gůt vnd gelt, hof vnd huss, bitt oder boch, bitt vnd bgår, by nacht vnd nåbel, lyb vnd låben, mit gschefft vnd gschirr, dorn und distel, thürn (Türme) und thor, fleisch und fisch, weder beit noch borg, heim und huss, land und lütt, nit Buz noch Benz (E), rych und regiment, gnad vnd güett, weder ruow noch rast, buoss und besserung, weder berg noch bühel, gnad und gunst, kalb und kuo, kein wyss noch wäg, von hut noch haar; schüzt und schirmbt, singen vnd sagen; ganz vnd gar, lieb oder leid, druff und dran, wind und wee, gott vnd gnůg (noch heute dialektisch: gottegnueg).

Gelegentlich kommen *Tautologien* bei Ruf vor. „Wår fůrts ins grass, wår zeigt jnn dweid?“ (H), „Darumb hůr vf vnd stand daruon“ (H), „Das rüwt mich seer vnd ist mir leidt“ (H), „sin urtheil, gricht und letsten tag“ (E), „die zytung bring ich und die mer“ (E), „in allem circel und umbkreiss“ (E), „alls lang ich glebt han, alt ich bin“ (E), „wie vil ist bschehen, oft und dick“ (E), „ir machinds kurz, bald, und nit lang“ (E), „Lanntweibel, loss, merck, hab wol acht“ (E), „das ir bed flux, grad, schnell vnd bhänd“ (W), „die ordnung, form, process vnd gstalt“ (W), „nach altem bruch, gewon vnd sitten“ (P), „Dann dheitre vnd den hållen tag“ (P), „Damit trug, bschissz vnd die falschheit“ (P), „goumen, verhůten vnd verwarten“ (P), „Noch melden, sagen vnd erzellen“ (T), „Drum̄ lůg, hab acht, nim̄ eben war“ (T), „nackend oder bloss“ (A), „hat mich här gschickt, zuo üch gesandt“ (A), „wiewol sy kluog, gschyb was und wyss“ (A), „an allen orten, überal“ (A).

Gelegentlich finden sich *Vergleiche* und Bilder bei Ruf. H enthält ziemlich viele, doch stimmen die meisten mit dem Bibeltext überein.

Das Glück wird mit einer Kugel verglichen: „Das glück glych der kugel ist synwel“ (H). Für das Leben und die Vergänglichkeit des Irdischen finden sich einzelne Vergleiche:

„Wie vnser låben ist gestalt,
Das doch zergadt, glych wie der schnee
Am morgen falt, ist znacht nüt mee,
Ouch wie die blům vff grůner heid,
Die so gantz zierlich ist bekleidt
Vnd bricht so schon vnd hüpsch herfür,
Glych kumpt die Sonn so wirt sy dürr,
Wirt mit dem hůuw in dschür getreit,
Den rossen vnd kůyen fürgleit:
Also ists vmbs menschen låben“ (H: F 6 a),
„Sitmals zytlichs kein bstand hie hat,
in allwåg ist glych wie der schatt,
Der etwan hatt ein grossen schyn,
so dSonn vergadt ist er dahin“ (J: D 8 a).

Ähnlich: „All mine krefft sind mir verdorren,
Dem scherben glych der lychtlich bricht,
Der vnnütz gacht wirt gar zenicht“ (P: G 7 b/8 a).
„Vnd ist min hertz wie wachs lind worden“ (P: G 7 b).

Der Wind wird als Vergleich gebraucht für die Vergänglichkeit oder für die Raschheit und Unbeständigkeit:

„Do ists zergangen wie der wind“ (T, 60),
„so bringt der lust, der in der sünd
verborgen ligt, dstraaff glych dem wind“ (A 2555 f.),
„vnd kond dahar vss frömbden land
gantz vnversechen glich dem wind“ (W, 2909 f.),
„von dem ir all abgfallen sind
vnd vch verglicht dem sudöst wind,
der kumpt hie har, fart morn dört hin,
an keinem ort mag blybhafft sin“ (W, 2584 ff.).

Eigenschaften von Menschen werden mit Tieren verglichen:

„do ward er wilder dann ein schwyn“ (J),
„Dann wo man djugend nit in hůt
ståtz halt, so thůt sy sålten gůt,
Wirt wie die pfårdt freydig vnd geil“ (J),
(ungehorsame Kinder) „schlachends vss
Glych wie rüdig hünd vss dem huss“ (J),
„Trybends vnd månnentz nit all stund,
nit anderst ob sy sygind hund“ (J),
„Menschlicher natur blödigkeit,
wenn jr sbissz nit ins mul ist gleit“ (J; von Pferden übertragen).

Tiere werden auch sonst für Vergleiche herangezogen:

„jr sond ouch nach dess binlis art,
das vmb all blůmen vmbher fart,
ouch vss dem gifft samlet das hung,
also empfahend da nutzung
vss dem, das gar nach fůrt ein schyn,
als mög nuit erlichs darinn sin“ (W, 199 ff.),
„bsunder lernend uss der heilgen gschrifft,
was unsern nutz und sheil antrifft,
als ymble uss siner art dann thuot,
das honig sugt uss yedem bluost“ (A, 2851 ff.),

ein Teufel in A sagt „und sölt ich glych einr mucken fliegen, vil hundert jar, durch berg und tal“ (4572 f.).

Ein guter Vergleich findet sich noch in J:

„Merckend das mich der schantlich gyt,
ouch übermůt, hat bracht so wyt,
Das wenn der Nilus gold hett tragen
vnd wåre gricht in minen kragen,
Noch wår es als vergåben gsyn“ (E 7 b).

Bilder finden sich noch an mehreren Orten:

„ald wenn man dsünd vercleiben wil
mit helen, gfärwten worten vil“ (E, 2211 f.),
„Vnd nit mit klag, mit leid vnd schmertz
zergnagist dir din kranckes hertz“ (J: C 8 a);

auf die Frage des Pilatus, was Wahrheit sei, gibt Jesus die Antwort:

„Ein schlüssel ists zur rechten port,
. . . .
Ein sunnen glantz ists, Vogt Pilatus,
Der znüte macht all finsternus,
Ia alle dünckle, lugnery“ (P: J 2 b);

Michael zu Luzifer:

„ . . . dacht, wie dwöllest kommen
in dhimmel, stygen über dsternen“ (A, 314 f.),
„so hocket dsünd, dstraaf vor der thür“ (A 2102),

von Gott: „sin erbärmd ist nit ertruncken“ (A 5203),

Gott zu Kain: „verfluocht du syest von der erden,
die ires mul hat ufgethon,
dins bruoders blut an sich gnon,
mit iren henden ufgesogen“ (A 2430 ff.).

Zitat, Reminiszenz, Anspielung. In seinen biblischen Spielen zitiert Ruf am Rande oft den betr. Bibeltext, meist deutsch, doch finden sich auch lateinische Stellen.

Anklänge an Bibelstellen finden sich gelegentlich: „Weiss wol das min erlôser lâbt" (H; Buch Hiob 19, 25), „Die haar sins houpts hast du gezelt" (H), „Du bist der wâg vnd ouch das lâben" (H), „Lûg nit vffs oug, züch daglen druss, Vnd hab du ein wissboum darinn[1]") (H), „das erst erzellt, redt selber gott: wer uss mir ist, der hört min wort; wer uss dem tüfel ist geboren, der hört es nit, und ist verloren" (E), „des sünders tod begär ich nitt, sunder sich bker und leb hiemitt" (E), „kaat bist gsyn, vnd wider wirst kaat" (J).

Der Text, vor allem der Prolog und Epilog, verweist sehr oft auf die Schriften des A T und N T. Gelegentlich werden grössere Partien als Beispiel herangezogen, so in E (1731—46) Kain und Abel als Beispiel für böses Blutvergiessen; E (1753—67) die Söhne Samuelis (1. Könige, 8), um die Strafe für ungerechte Kriege zu zeigen; E (1808—26) Bestrafung des falschen Eides gezeigt an Exodus 18; E: ein gerechtes Gericht wird von den Richtern verlangt, wie es ausgeführt ist bei Jacobus, 2 (V. 1945—67) und Leviticus, 19 (1968—83); E, 3585 ff. wird der Traum Nebukadnezars geschildert (Daniel, 2) und seine Ausdeutung auf die vier Weltreiche. Mit dieser letzten Stelle im Zusammenhang steht T, 1 ff.:

„Christus der Herr gibt vns bescheid,
Luce am einlifften vnderscheid,
Ein yetlichs Rych, sos vneins wirt,
Zertrennt, partyisch vnd verwirt:
Nit vfrecht blybts vnd wirt zerstôrt."

Der Vers „Die wyl der mensch lâbt vff erden, So wirt sin hertz nit rûwig werden" (H) klingt an an Augustin: Cor meum irrequietum est, donec requiescat in te. -- Augustin wird in P am Rande als Gewährsmann zitiert: „Augustinus de fide et symbulo Cap. 7." (P 3b); die dazu gehörige Stelle lautet:

„Der yetzdan in sinr herrlikeit
Zur grechten sitzt Gotts allmechtikeit
Dauon sim lyb allein wirt gseit,
Als Augustinus git bescheidt:
Sitzen bedût die grechtikeit,
Die frôud der hôchsten seligkeit,
In welcher Christus rûw vnd won."

[1] Vgl. Kolross, Betrachtnusse, V. 376—79.

E, 715—732, wird die Geschichte erzählt von Augustinus, der am Meeresstrand über Gott nachdenkt und dann den Engel sieht, der das Meer mit einem Löffel ausschöpfen will.

In E werden einige theologische Bücher aufgezählt:

„Und mir der büecher vil erzellt,
alls: Rationale Divinorum,
Lamparteck und sVitas Patrum.
ein Ortulus er by im treit“ (942 ff.).

Bezüge auf das Altertum finden sich zwar bei Ruf, aber lange nicht in dem Ausmass wie bei Bullinger. Zudem ist für vieles die Bibel Rufs einzige Quelle. So für die vier Weltreiche, die in E und T vorkommen (sie finden sich auch sonst gelegentlich, so in Joh. Leons Kindermord zu Bethlehem, 1566, S. 5b, 6a); es sind 1. das babylonische Reich (Nabuchodnesor), 2. das persische Reich (Cirus), 3. das macedonische Reich (küng Philippus, der gross Alexander), 4. das römische Reich (in E findet sich ein lateinischer Anhang über die vier Reiche, worin erwähnt werden: Romulus primus rex, Brutus primus consul, Julius Caesar, Pompeius, Marcellus, Catilina). Julius Caesar („der keiser Julius“) wird bereits im Vorwort Ad lectorem von E aufgeführt (V. 12), wo der Sieg Caesars über die Helvetier und der Sieg Divicos über die Römer erwähnt sind.

Aus dem Altertum werden noch aufgeführt: in W Titus und Vespasianus als Hauptleute; in E die Cares „ein volch ists gsin, in Asia glägen“ (1151), deren Sitten beschrieben sind, vor allem das Reislaufen, das ihren Staat schliesslich zugrunde richtete; in P spricht der Astrologe Dionisius von des „Heiden Ptolemeus leer“.

Der Prolog von W gibt eine kurze Übersicht über die Geschichte der dramatischen Spiele, wo V. 146 Terentius erwähnt ist; V. 181 ff.:

„Nun wie wol der Horacius
spricht, das der nitt arbeit vmb sust,
der nutzlichs, lustigs recht beschryb,
das als zů rechter tugend tryb“.

Auch die Vorrede von P führt Horaz an (A 4a): „wie Horatius spricht: So ein nüw geschirr mit wol geschmackten dingen, von ersten vñ nüwem vf gepickt wirt, behalt es den selben natürlichen vnd güten geschmackt insunders vnd allwegen“.

T bringt im Argument die Entstehung des schweizerischen Bundes von den ältesten Zeiten an; die Herkunft der Einwohner, ihre Christianisierung, die Vertreibung der Vögte und das Entstehen der Reichsunmittelbarkeit werden geschildert; verschiedene Daten werden dazu ge-

geben. Die Namen und Angaben sind zum grössten Teil dem Urnerspiel entnommen (das Urnerspiel ist in seiner Ordnung viel klarer und historisch genauer; Ruf macht gelegentlich ein Durcheinander): Achalia vss Scithia; König der Gotti (Urnerspiel: Gothi), Hunni, Totila, Schwedien (Urnerspiel: Schweden), Kaiser Carli (Urnerspiel: Karolus der gross), Graff Růdolff von Hapschburg, Küng Adolff der fromme (dieser letzte ist bei Ruf neu hinzugekommen).

Eine feinere *metrische Form* findet sich bei Ruf nicht; sie ist überhaupt im Schweizerdrama ziemlich selten (metrische Feinheiten hat z. B. Jörg Binder). Wo sie vorkommt, ist sie durch das humanistische Drama bestimmt; deshalb weist hauptsächlich das Schuldrama die gewähltere Form auf. Oft finden sich im gleichen Spiel verschiedene Metra; Paul Rebhun hat dieses Kunstmittel verwendet und, von ihm beeinflusst, viele andere Dramatiker. Meist wurden die Metra ganz bewusst angewendet, entweder um Stimmungen zum Ausdruck zu bringen oder um den Rang einer Person zu verdeutlichen. So schreibt Christian Zyrl im Vorwort zu seinem Salomon (1591[1]): „Zum andern hab ich die Reimen, in diesem Spiel auff acht Syllaben gesetzt, aber in mittelmässigem gezänck Sechs, in ernstlichem hader und zancken vier, ja auch ettwa zwo genomen, Jedoch das die Reimen in jren bünden ein gleich gemess vnnd zahl an den Syllaben behalten".

Ruf verwendet keine metrischen Kunstmittel; sein Vers ist der gewöhnliche Vers des 16. Jahrhunderts: mit vier betonten Silben. Auf die Anzahl der Silben hat er nicht streng geachtet; das Normale ist allerdings die 8-Zahl oder bei klingendem Versausgang die 9-Zahl. Doch kommen auch 10 Silben vor, so T 1956: „Dass dhénd ob dem hóupt werdend zémen schlán." Dass die Akzentuierung oft schematisch durchgeführt wurde, mögen die zwei folgenden Verse aus A zeigen: „derd, dwásser, dlúfft mit állen winden" (259),

„wie gótt die böúm, dfrücht, lóub und gráss" (265).

Die Senkung besteht meist nur aus einer Silbe, doch finden sich auch zwei Silben unbetont (T 1956).

Versteilung und Halbverse kommen bei Ruf nicht vor; sie sind im Süden Deutschlands überhaupt sehr selten[2]. Am meisten zu treffen ist die Versteilung in Sachsen.

Die Reimbrechung (d. i. die Verteilung eines Reimpaares auf das Ende der einen und den Anfang der folgenden Rede) wendet Ruf

[1] Theodor Odinga, Zyrls Salomon, S. 229.
[2] Vgl. Hahn, Kurzzeilen und Versteilung.

öfters an. In H findet sie sich allerdings noch nicht; dagegen kommen Reimbrechungen vor: in E 15 (wo sie 11 % aller Rede-Anfänge ausmachen), in W 135 (27 %), in J 41, in P 129 (22 %), in T 29 (9 %), in A 61.

Das gewöhnliche ist das als Einheit zusammengehörende Verspaar, gebunden durch den Reim. Dabei mögen ausnahmsweise zwei aufeinanderfolgende Verspaare im Reim übereinstimmen, sodass der Eindruck eines Vierreimes entsteht; doch handelt es sich hier um Zufälligkeiten und nicht um gewollte Kunstmittel. Verse ohne Reimentsprechung habe ich nur zwei gefunden, wovon der eine die bekannte Zeile aus den Passionsdarstellungen ist: „Eli Eli lama sabachthani“ (P; M 5 a), der andere findet sich in E, V. 2217 (die Reime sind: regiment — *namen* — schenden; es kann sich also nicht um einen Dreireim handeln).

Der Dreireim findet sich gelegentlich bei Ruf: in H 3 Dreireime (B 2 a, C 2 a, E 3 b), E 3 (1291 ff., 1401 ff., 1612 ff.), W 1 (1739 ff.), J 4 (D 6 a, E 3 b, G 6 a, L 6 a), P 6 (J 6 a, J 7 b, K 6 b, K 8 a, K 8 b, N a), T 1 (1415 ff.: vnbilligkeit — můtwilligkeit — ewigkeit), A 2 (1110 ff.: syn — dryn — syn; 1222 ff.: list — ist — ist).

Die *Reime* sind sehr oft ungenau; sie stimmen nicht überein in der Länge der Vokale, in den Vokalen selbst und in den Konsonanten. Allerdings war die Aussprache oft ähnlicher als es im Druck zur Geltung kam. Dann sind auch kleine Schwankungen im Vokalstand anzunehmen. Was Melanchthon in Joh. Vogelgesangs heimlichem Gespräch von der Tragedia Johannis Hussen über das Spiel des Agricola sagt[1]: „Darzu seind die reyme vilmals vngereimpt, vnd kindisch gekuppelt vnd mit vnnötigen worten genötigt“, trifft nicht nur sehr oft auf Ruf zu, sondern auf das gesamte volkstümliche Drama des 16. Jh.

Um den Reim zu erhalten trennt Ruf ein zusammengesetztes Verbum in seine Bestandteile:

„die jm dann dfrucht mitt eeren schon
zů rechter zyt, den win, jm fuir-
brechtind selb zů siner thuir“ (W, 1078 ff.).

Einige Male hat das Verspaar das gleiche Wort im Reim (uss — uss; rich — rich; gross — gross; gott — gott; kum̃en — kum̃en). Die Übereinstimmung der Endsilben genügt für den Reim (verstentnuss — erkantnuss; u. ä.). Oft stimmen auch bloss die Schlussbuchstaben überein (mordio — also; vögel — himmel; u. ä.).

[1] Hallesche Neudrucke Nr. 174; S. 4

Sehr häufig sind die Reime

ü : i (fründ — sind, kind — sünd, zyt — nüt, etc.),
a : o (jar — vor, darvon — han, trost — hast, etc.),
e : ö (gfert — ghört, verzeert — ghört, leeren — hören);

weniger häufig

ä : ö (schwårt — dört),
ä : a (schaemmen — nammen, Carli — härli),
e : a (warnen — sternen),
a : ou (kram — troum),
a : uo (lând — thuond),
a : u (sun — han),
o : u (from̄ — vm̄, frommen — versumen),
o : e (woll — gsell),
o : u (loben — tuben),
o : uo (kon — thuon, stuol — vol),
o : ou (grob — toub),
uo : üe (huon — küen),
ü : u (bülen — ussfulen),
ei : e (gmeind — wend),
i : e (wirt — hert, ungefell — vil),
i : ie (thier — mir).

Ein Reim endigt auf einen Vokal, der andere auf den gleichen Vokal + Schlusskonsonant (zuo — luog; wee — sehn; etc.). Die Konsonanten sind sehr oft ungenau; zum Teil umgestellt, zum Teil verschieden, zum Teil überzählig.

d : t (gnad — stadt; tod — not),
n : m (brennen — nemmen; erbarmen — erarnen),
d oder t überzählig (Job — gelobt; knaben — habend),
s überzählig (glich — richs),
n überzählig (gschwår — gern),
r ist eingeschoben (gott — wort; not — ort),
p ist eingeschoben (stund — kumpt).

Daneben verwendet Ruf eine Reihe von Reimen, die nur in einem Vokal oder in einem Konsonanten übereinstimmen, sonst aber sehr unrein sind (uff — fluss; tochtern — erbrochen; schlag — bad; tempel — empter; löffel — schöpfen). Gelegentlich findet sich dann allerdings auch Reimzwang, so: verordnat — gnadt; erfröwen — löwen). Bei den folgenden Reimen scheint die Reimassoziation bestimmend gewesen zu sein: statur — statt mur; baret — bass Gret; entloffen — pantofflen; krebs — nims in dhend vnd hebs.

Nachträge.

Während der Drucklegung dieser Arbeit habe ich das reichhaltige Material der Bibliothek des Britischen Museums in London benützen können, das mir erlaubt, hier noch einige Nachträge zu geben.

S. 19, Nr. 1, h: Ex. auch in London (Britisches Museum; Print Room), vollständig: Epistola dedicatoria unterzeichnet von „Sigismundus Feirabenius". — Erwähnt auch bei Jacques-Charles Brunet, Manuel du Libraire, 4. Bd., I. Teil, Paris 1862; Spalte 1451.

S. 20, Nr. 2, b: Im Vorwort dieser Ausgabe steht S. A 2 b das Datum der 1. Ausgabe; „Nu dan, alsoo ick het selvige Tractaat hebbe, Anno 1648. door den druck laten gemeen worden . . .".

S. 67: Nicolaus Barptolemaeus, Christus Xylonicus, Paris 1531 (ohne Vorrede), Antwerpen 1537 (mit Vorwort, das S. A b sagt: Scripsit antehac eiusdem argumenti tragoediam Jo. Quintianus Stoa, sed nihil ad pietatis scopum, cui hic scriptor multo propius accessit).

S. 67, unten: Hugo Grotius, Christus patiens (lateinisch).

S. 84: 1516 wurde auf dem Marktplatz in Freiberg die Geschichte von dem Fall der Engel und der Menschen, und von den ungleichen Kindern Evae gespielt. (Goedeke II², § 145, Nr. 5.)

S. 84, 3. unterste Zeile: Zu Strickers Fall Adams vgl. Boltes Einleitung zu seiner Ausgabe von Stricker „De Düdesche Schlömer". — Das Spiel behandelt nicht den Sündenfall selbst, sondern seine Folgen, bringt also auch Kain und Abel.

S. 85: Maximilian Schlesinger gibt in seiner Geschichte des Breslauer Theaters (Berlin 1898), S. 4, als Datum der von Palm unter 1562 aufgeführten deutschen Schulkomödie von Kain und Abel 1572 an.

S. 92, 1. Hälfte: Joseph Grünbeck, comoedia secunda, 1497: Preco regius. — Joh. Chryseus, Hofteufel: Heroldt. — Thomas Birck, Doppelspieler: Nathan, Herold. — Barth. Leschke, Joseph, 1571: Heroldt (Königsherold). — Pantzer, 13 türkische Fürsten, 1595: Keisers Herold. - Heinr. Hirtzwigius, Balsasar, deutsch von Wolfhart Spangenberg, 1609: Praeco / der Aussruffer. — Georg Gotthart, Zerstörung Troiae: 2 Herolde, Ein junger Herold, Ein gsandter Herold der Griechē.

S. 92, 14. Zeile von oben. Herold als Warner bei Sixt Birck, Ezechias, und Judith, 1559, wo er F 7 a Holofernes berät:

„Mich weisst mein ampt das ich euch sol
Vor übel warnen alle zeit."

S. 93, Mitte. Sixt Birck, Ezechias: Ehrenhold ist Prolog, Epilog und Königsherold zugleich. — Daniel Holtzmann, Felicitas, 1577: Herold zugleich Ehrenhold und Königsherold. — Martin Rinkart, Jubel-Comödie, 1618: „Herold; Ist beydes der Comoedien; des Bapsts; vnd des Reichs Herold."

S. 94, 3. Zeile von oben. Als Name für den Prologsprecher findet sich einmal: Actor, bei Joh. Krüginger, Lazarus, 1555: „Actor. Welcher die vorrede der Action recitirt / vnnd alles / weil man agiert / ordnet vnd schaffet". Es ist also eher so, dass man dem Actor noch aufträgt, den Prolog zu sprechen.

S. 94, 7. Zeile von oben. Joh. Krüginger, Lazarus, 1555: „Conclusor. Welcher am ende die action beschleust." — Paul Pantzer, 13 türkische Fürsten, 1595: Prologus (für den Epilog! Prolog und Epilog also von der gleichen Person gesprochen). — Barth. Zamberti, Dolotechne, lat.: Recitator.

S. 94, 3 Zeile von unten. Naogeorg, Pammachius, deutsch, 1539: Prologus und Prologus alius. — Johann Kitscher, De Hierosolymitana Profectione, lat.: Parasitus spricht vor dem Argumentum eine Art von Prolog.

S. 109, unten. Brummer, Apostelgeschichte, 1592: Summa der Personen diser Comoedi 246.

S. 110, oben. Thomas Birck, Doppelspieler; in der „Nota": „Ob gleich dise Comoedien in die 82. Personen begreifft / noch kan sie leichtlich / durch verenderung der Kleider / vnder den Tapeten / mit 30. oder 40. Personen gehalten werden." — Paul Pantzer, 13 türkische Fürsten, 1595: „Summa / 131. Personen / kan aber im abwechslen gar wol mit 25. Personen agirt werden."

S. 119, Mitte. Barth. Ringwaldt, Speculum mundi, 1589; K b: „Hie leufft der Knecht an eine gemachte Pfordte / mit schwartzer Leinwand vorhenget / thut den Vorhang beseite / vnnd lest daselbest den Bischoff ein" (soll ein Stadttor vorstellen).

S. 124, 1. Hälfte. Georg Gotthart, Zerstörung Troiae: „Sie gehn miteinanderen biss auff die halbe Brůge / wie sie auff den Platz kommen . . ." (d 6 b).

S. 131. Krüginger, Lazarus, 1555: „Actor. Welcher die vorrede der Action recitirt / vnnd alles / weil man agiert / ordnet vnd schaffet." — Joh. Bechmann, Dedekinds Miles christianus, 1604: „Zween Auffwarter mit weissen Steben / welche auff die Personen achtung geben / vnd so sie jrren / jnen zusprechen" (Souffleure).

S. 134. Krüginger, Lazarus, 1555: Prozession der Schauspieler in drei Haufen. — Joh. Bechmann, Dedekinds Miles christianus, 1604: Ordentlicher Auffzug vnd

Process der Personen, in 7 Ordnungen. — Radtschlag Bapsts Pauli des Dritten (Goedeke II², § 145, Nr. 12), A 3a: „Folgende findestu die ordnung vnnd namen aller Personen / wie sie nacheinander in der Procession gehen sollen / beide / so da reden / vnnd nicht reden."

S. 146, unten. Barth. Leschke, Joseph, 1571; D a: „Hie mag von wegen zufelliger gefahr vnd schand / das hencken des Beckers nachbleiben."

S. 148, unten. Martin Bohemus, Tobias, 1618; H 3a: „Hie kônt man ein racketlein fliegen lassen in die hôhe / oder ein wisch Werck anzûnden . . ."

S. 149, oben. Barth. Ringwaldt, Speculum mundi, 1589: „Hie drücken sie hinder dem volcke ein Faustrohr los" (K a); „Hierauff schlegt man lermen / . . . drucken auch (wo es der ort erleiden kan / vnd schwanger Weiber halben zuthun ist) ein par Bûxen los . . ."

S. 152, oben. Daniel Cramer, Plagium, 1597, deutsch von Barth. Ringwaldt: „Hie fûhren sie die beyde Fûrsten / in jren Hembden / vnnd Schlaffhauben heraus / sie haben aber vnter dem Hembden andere kleider an . . ." (F 2 b).

S. 153 f. Tiere. Naogeorg, Pammachius, 1539, deutsch: „Post pot zû ross". — Jos Murer, Hester, 1567: „Haman fûrt das rossz bym zügel" (C 2 b). — Matthias Holzwart, Saul, 1571: „Jetz sitzt Dauid auff das pferdt". — Georg Gotthart, Tobias: „Ein Sermon zRoss"; „Hanna hatt ein Gützli vor dem Huss / der alt Tobias ghôrts blâren". — Hans v. Rüte, Goliath, 1555: „Ladet vff den Esel" (Anweisung K 8 b). — Joh. Krüginger, Lazarus, 1555: „Weñ die knecht aus vñ ein gehn / so mûssen sie die hunde an Lazarum hetzen". — Martin Bohemus, Tobias, 1618: „Hier solt ein Ziegen schreyen" (wohl nur nachgeahmte Stimme); „Hie mus ein Hündlein bey jhnen sein". — Martin Bohemus, Verlorner Sohn, 1618: „Hie bringet sie Sew getrieben". — Barth. Ringwaldt, Speculum mundi, 1589: „Hie kommen die drey Junckers auff den platz / (welche am strick oder band 2 Hunde / vnd eine lebendige Katze / in einem Kober fest verbunden / bey jhnen haben sollen) . . ." (B b); „ . . . hat einen gebundenen han / in der rechten faust / welchem er ein Briefflein an ein Bein gehefftet hat" (J 4 b).

S. 155, unten. Selneccerus, Theophania, deutsch von Balthasar Schnurr, 1597; Nota am Ende des 1. Aktes (C 6 a): „Dieweil fast in allen Comoedijs vblich vnd gebreuchlich ist / dass so offt ein Actus verrichtet wird / man etwa singet / oder kurtzweil mit Seytenspilen etc. treibet / biss die redenden personen sich wider erholen / vnd ein wenig verschnauffen . . ."

S. 158, 4. Zeile von unten. Sixt Birck, Judith, 1559; der Spielmann singt während eines Mahles ein Lied, 3 Strophen (F 6 b). — Barth. Ringwaldt, Speculum mundi, 1589: „Hie singet Reumaus das folgende Lied" (B 8 a).

S. 162, Mitte. Eine eigentliche Platzpolizei wird vorgeschrieben in Krüginger, Lazarus, 1555; D 4 b: „ . . . mus man auch geharnischte Bûrger haben / welche den Schrancken oder platz / darauff man agiern wil / verwahren helffen / damit

die Action / von dem zudringenden volck / nit verhindert / vnnd der Raum eingenommen werde". — Ferner verlangt Joh. Bechmann, Dedekinds Miles christianus, 1604: „Trabanten / so schůtzhalben vmbher lauffen."

S. 166–168, Teufelsnamen. Es sind folgende Ergänzungen und neue Namen noch einzureihen:

Alastor (Wolfhart Spangenberg, Saul, deutsch),

Apollyon (Wolfhart Spangenberg, Saul, deutsch),

Asmodeus (Martin Schmidder oder Fabritius, Das New Morgens Fell, 1585, vgl. die Einleitung zu: Nddt. Schauspiele älterer Zeit, hrsg. von Bolte und Seelmann, S. 9; Thomas Birck, Ehespiegel, und Doppelspieler: Asmodi; Martin Bohemus, Tobias, 1618: Asmodi der Hausteufel; Georg Mauritius, Fall des Menschengeschlechts: Asmodi; Georg Mauritius, Von allerlei Ständen: Assmod der Eheteufel),

Astaroth (Macropedius, Lazarus mendicus, 1557, lat.; Brummer, Apostelgeschichte, 1592),

Behemot (Corn. Laurimanus, Miles christianus, lat.; Joh. Bechmann, Dedekinds Miles christianus, 1604),

Belial (Macropedius, Lazarus mendicus, 1557, lat.),

Belzebub (Heinrich Knaust, Geburt Christi, 1541; Barth. Leschke, Joseph, 1571; Georg Mauritius, Fall des Menschengeschlechts),

Cacodemon (Nicholas Grimald, Christus Redivivus, 1543, lat.),

Chremius (Naogeorg, Pammachius, deutsch, 1539),

Crambarabus (Petrus Diesthemius, Homulus, 1546, lat. von Chr. Ischyrius),

Dagon (Joh. Bechmann, Dedekinds Miles christianus, 1604: Dagon, Teuffels Knecht),

Diabolus (Alexius Bresnicer, Kampf christl. Ritterschaft, 1553: Diabolus der Teuffel; Corn. Laurimanus, Miles christianus, lat.),

Feind der Kunst, Schulteufel (Georg Mauritius, Schulwesen),

Vielzuthun (Barth. Leschke, Joseph, 1571),

Harpax (Hermann Schottennius, Ludus imperatorius, lat.),

Hattschipettesch (Georg Mauritius, Weisen aus dem Morgenland),

Hellebrand (Georg Mauritius, Weisen aus dem Morgenland),

Laruicola (Petrus Diesthemius, Homulus, 1546, lat. von Chr. Ischyrius),

Leviathan (Thomas Birck, Ehespiegel, und Doppelspieler; Joh. Bechmann, Dedekinds Miles christianus, 1604),

Lucifer (Hermann Schottennius, Ludus imperatorius, lat.; Brummer, Apostelgeschichte, 1592: Luciper; Georg Mauritius, Fall des Menschengeschlechts; Joh. Bechmann, Dedekinds Miles christianus, 1604),

Malus (Barth. Ringwaldt, Speculum mundi, 1589),

Marlocappus (Macropedius, Rebelles: Marcolappus ist unrichtig!),

Mendax (Heinrich Knaust, Geburt Christi, 1541),

Peior (Barth. Ringwaldt, Speculum mundi, 1589),

Peirastes (Joh. Lorichius, Jobus, lat.),

Pessimus (Barth. Ringwaldt, Speculum mundi, 1589),

Planus (Naogeorg, Pammachius, 1539, deutsch; Corn. Laurimanus, Miles christianus, lat.),

Pluto (Hermann Schottennius, Ludus imperatorius, lat.),

Protheus (Hermann Schottennius, Ludus imperatorius, lat.),

Prufflass (Georg Mauritius, Von allerlei Ständen),
Rabbarlab (Heinrich Knaust, Geburt Christi, 1541),
Rapax (Heinrich Knaust, Geburt Christi, 1541),
Raschates (Naogeorg, Hieremias, lat.; Wolfhart Spangenberg, Saul, deutsch),
Rausch (Heinrich Knaust, Geburt Christi, 1541: „Bruder Rausch", auch: Raus),
Rülleprüll (Georg Mauritius, Schulwesen, Josaphat),
Rumpolt (Heinrich Knaust, Geburt Christi, 1541),
Sargannabus (Naogeorg, Judas Ischarioth, lat.),
Satan (Heinrich Knaust, Geburt Christi, 1541; Naogeorg, Mercator, 1540, und Judas Ischarioth, und Hieremias, und Incendia, und Pammachius, 1539, deutsch; Frischlin, Phasma, lat.; Hugo Grotius, Adamus exul, lat.; Hieron. Ziegler, Abel iustus, lat.; Beza und Jacomotus, Abrahamus, lat.: Satanas cucullatus; Jacomotus, Agrippa Ecclesiomastix, lat.; John Fox, Christus triumphans, lat.; M. Hayneccius, Almansor, lat. und deutsch; Radtschlag Bapsts Pauli des Dritten, Goedeke II², § 145, Nr. 12; Wolfhart Spangenberg, Mammons Sold, deutsch; Joh. Krüginger, Reicher Mann und armer Lazarus; Matth. Scharschmid, Spiel vom Pfaffen; Leonhard Culman, Pandora; Bertesius, Hiob; Macropedius, Hecastus; Corn. Laurimanus, Miles christianus, lat.; Balth. Crusius, Tobias, 1605, lat.; Georg Mauritius, Fall des Menschengeschlechts, und David und Goliath, und Josaphat, und Ezechias, und Haman),
schwartznickel (Barth. Leschke, Joseph, 1571),
Stasiades (Naogeorg, Pammachius, 1539, deutsch),
Stürnfried (Georg Mauritius, Schulwesen: nicht Storenfried),
Taractes (Martin Schmidder oder Fabritius, Das New Morgens Fell, 1585, vgl. die Einleitung zu: Nddt. Schauspiele älterer Zeit, herausgegeben von Bolte und Seelmann, S. 9).

S. 175 f. Einblasen der Teufel. Weitere Belege: Thomas Birck, Ehespiegel, 1598; S. 29 sieht Asmodi die Kupplerin und sagt: „Will ich gehn jhr was blasen ein." — Barth. Ringwaldt, Speculum mundi, 1589: „Malus aber gehet darnach zum Bischoff vnd Cardinal / bleset jnen ein" (M 4 a). — Georg Gotthart, Tobias, 1619: „. . . . blosen die Tüfel vnd Furiae dem Kônig vnd seinen Râhten gwaltig zů . . . ." (K 2 b).

S. 176. Teufel führen den Toten auf einem Karren zur Holle. Georg Gotthart, Tobias, 1619: „Darnach kommen etliche bôse Geister / bringen den Kônig Senacherib vff dem Kârrli / Lucifer singt voran / die andern nachen." „Sy stellen den Karren nit wüt von der Hôll" (S 8 a).

S. 177, oben. Weitere Belege: Thomas Birck, Ehespiegel; der Tod schiesst Bani, der Teufel nimmt ihn mit sich (keine Anweisung): „Drum fort mit jm / in dhell gleich gschwind" (S. 235). — Thomas Birck, Doppelspieler; I, 1 nimmt Leuiathan den Cham mit sich in die Hölle; der Henker hängt Barrabas an den Galgen, er fällt aber hinunter und rennt fort, da holt ihn der Teufel und „schleifft" ihn zur Hölle; Asmodi holt Jobs Weib Dina zur Hölle, sie wehrt sich, später klagt sie aus der Hölle heraus — Wolfgang Schmeltzl, Aussendung der Zwölfboten, 1542; Teufel treiben am Schluss die Verdammten in die Hölle. — Joh. Krüginger, Lazarus, 1555: „Darnach komen die Teuffel / holen den Leib auch mit grosser vngestümmigkeit /

Vnnd auch mit zu der Hellen zu“ (T a). — Barth. Ringwaldt, Speculum mundi, 1589; die Teufel singen um den toten Hypocratz, dann tragen sie ihn zur Hölle: „Hie schlepffen sie jn / vnter die Arme gefasset (er mus neben jnen laufften) mit einem grossen geschrey / an einen sondern ort“ (F 3 a, b).

S. 177, Mitte. Knaust, Spiel von der Geburt Christi, 1541; am Ende des Spieles tötet sich Herodes; die Teufel tanzen mit ihm und singen dazu. — Matthias Holzwart, Saul, 1571: „Melchi . . . / springen vnd dantzen die Teüffel vmb jn her“ (M 6 b). — Barth. Ringwaldt, Speculum mundi, 1589; F 3 a: die Teufel singen um den toten Hypocratz.

S. 178, oben. Barth. Ringwaldt, Speculum mundi, 1589: die drei Teufel trinken; es gibt auch eine Prügelszene, N 8 a: Pessimus schlägt den Malus mit Ruten. — Leonhard Culmann, Pandora, 1544. Satan arbeitet mit den Göttern des Olymp am Verderben der Menschen; heidnische und christliche Anschauungen parallel nebeneinander. — Über die Zusammenarbeit von Teufel und Tod vgl. S. 181, Zeile 7.

S. 178, f. Kostüm der Teufel. Martin Bohemus, Tobias, 1618; F 3 a: „Asmodi hat ein Schwartzen rauchen Peltz an mit grossen Loden / vnd ein langen Ross oder Kühschwantz hinden / hat aber ein langen Mantel drüber.“ — Wolfhart Spangenberg, Saul, 1606, deutsch. Der Teufel Raschates muss sich verkleiden; Apollyon sagt ihm, V. 1165 ff.:

„Nuhn du must vor / (du schöner Knab)
Deine Geysshörner legen ab /
Vnd den Saw-Rüssel: du must fein
Dem alten Weibe ähnlich sein“

und V. 1214 f.: „Was soll dz sein? Schaw: wie der Schwantz
Dir vnderm Rock herfür thut gehen!“

— Sehr viel Aufschluss geben auch die oft vorkommenden Holzschnitte von Teufeln, die allerdings nicht immer theaterwirklich sind.

S. 179. Teufel als Mönch verkleidet. Joh. Chryseus, Hofteufel, 1562; B 8 b:

„Hab mich jetzt warlich nicht vmb sunst /
Verkleidet in mein Münches kapn /
. . . .
Keinr kent mich nicht / er schaw denn an
Mein füss . . .“

— Radtschlag Bapsts Pauli des Dritten (Goedeke II², § 145, Nr. 12), Satan,

G 6 b: „Ein mönnichskapp trag ich jtzt an
wie ich denn bisher offt gethan /
Das man für mir nicht so sehr schreck“
G 7 a: „Dörfft mir nicht nach der nasen sehn /
Seht aber nach den füssen mein
So wert jr mich erkennen fein.“

S. 181. Tod. — Joh. Krüginger, Lazarus, 1555: „Der Todt. Auff zweierley weyse. Scilicet / der zeitliche vnd ewige“; Tod mit „sandseiger“ (R 4 a), Pfeil und Bogen (S a); steht mit dem Teufel im Bund. — Leonhard Culmann, Spiel vom Sünder,

1539; Tod, im Bund mit Teufel und Sünde. — Thomas Birck, Ehespiegel; Passach / Tod; arbeitet zusammen mit dem Teufel am Verderben der Menschen. — Joh. Bechmann, Dedekinds Miles christianus, 1604; Mors, der Todt, mit seinem Stachel vnd Stundglas. — Macropedius, Hecastus, lat.; Mors, larua teterrima. — Levin Brecht, Euripus, lat; Mors, armata iaculo, und: Pestis mortis pedissequa, instructa arcu et pharetra. — John Fox, Christus triumphans, lat.; Thanatus, er ist Satans lictor. — Stricker, De Düdesche Schlömer; Dodt: „Bleke Streckebeen bin ick gnandt", S. 103 von Boltes Ausgabe. — Wolfhart Spangenberg, Alcestis des Euripides; Thanatos der Todt, er hat das Stundenglas bei sich, Pfeil und Bogen hat er in der Eile vergessen. — Wolfhart Spangenberg, Mammons Sold, 1613, deutsch; Satan und Tod im Bunde.

S. 188 f. Treuer Eckart. — Joh. Krüginger, Lazarus, 1555: Trew Eckhart. „Diese person ist am meisten teyl darumb verordnet / dz die Actores zeit vnnd weil hette / den reichen man jnn der hellen zurichten . . . ." (T 4 a). — Eckart im Text erwähnt (keine Rolle!) bei M. Hayneccius, Almansor, deutsch; V. 3593 und 3597.

S. 191, 8. Zeile von oben. Narren als Theaterpolizei. Joh. Bechmann, Dedekinds Miles christianus, 1604: Hypsiboas Hochschreyer und Lysimerimnus Sorgelöser, zwei Narren; A 6 b:

„Ich bin ein Narr mit meiner Kappen
Ich setz einem gewis ein gute schlappen /
Der nicht wil in diesem Spiel /
Stillschweigen / wie mans haben wil /
Sondern viel murmeln vnd lachen."

S. 191, 5. Zeile von unten. Joh. Chryseus, Hofteufel; Narr, hat im Text nur wenig zu sagen, eine Art Warnerrolle, er steht wenigstens ganz auf der Seite Daniels und macht ein paar ironische Bemerkungen über seine Gegner.

S. 191, 2. Zeile von unten. — Macropedius, Rebelles: Prologus cum Morione. — Macropedius, Aluta: Prologus cum moro. — Joachim Greff, Spiel von der Welt, 1537; Morio spricht Prolog, Argument und Epilog. — Matth. Scharschmid, Spiel vom Pfaffen, 1589; Hans Narr spricht den Prolog und Claus Narr das Argument.

S. 192, oben. Daniel Cramer, Plagium, 1597, deutsch von Barth. Ringwaldt; A 7 a: „Der Narr wil auch mit ziehen / vnnd macht sich lustig auff seinem Hültzern Pferde."

S. 193, 15. Zeile von unten. Val. Bolz, Ölung Davids, 1554; Narr dess küngs Saul. — Joh. Krüginger, Lazarus; Stocknar; daneben noch: „der Reiche man, wo er geht / da mus er viel nachtretende Knecht haben / vnd ein narren oder zwene . . . . Desgleichen die Fraw / etliche Zoffmeide / vnd eine nerrin."

S. 198. Koch tritt ferner auf bei: Wolfgang Schmeltzl, Samuel und Saul, 1551; Stricker, De Düdesche Schlömer; Joh. Krüginger, Lazarus, 1555; Georg Mauritius, Nabal; Heinr. Hirtzwigius, Balsasar, deutsch von Wolfhart Spangenberg, 1609.

S. 202, 14. Zeile von oben. Titus, Imperator exercitus, tritt auch auf bei Hieron. Ziegler, Regales nuptiae, lat., 1553.

S. 210, oben. Henker. Agricola, Tragedia Joh. Hus, 1538: Hencker. — Jacob Schoepper, Joannes decollatus, 1546, lat.: Andranchvs carnifex. — Joh. Chryseus, Hofteufel: Henger oder Profos. — Georg Gotthart, Zerstörung Troiae; Der Nachrichter M. Schadenfro, mit 3 Henkersknechten. — Thomas Birck, Ehespiegel: Biream / Hencker, und Bilsam / sein Knecht. — Thomas Birck, Doppelspieler: Doeg ein Scharpffrichter, und Seba sein Knecht. — Naogeorg, Incendia, lat., 1614: Cacorthotes carnifex.

Vita.

Am 3. August 1902 wurde ich, Adolf Robert Wildhaber, heimatberechtigt in Wallenstadt (Kanton St. Gallen), geboren in Wallenstadt als Sohn des Robert Wildhaber, Buchdrucker, wohnend in St. Gallen, und der Selina geb. Wilhelm. Ich besuchte in St. Gallen die Primarschule von 1909—1915 und das Gymnasium von 1915—1922. Am 18. März 1922 erhielt ich das Maturitätszeugnis. Ich wendete mich dem Studium der neusprachlichen Philologie zu und wählte als meine Prüfungsfächer: deutsche, englische und italienische Philologie. Daneben hörte ich Vorlesungen über Philosophie, Psychologie, Geschichte, Kunstgeschichte, Klassische Philologie, Russische Philologie, Nationalökonomie. Im S. S. 1922 studierte ich in Zürich, im W. S. 1922/23 in Basel, im S. S. 1923 in Heidelberg und vom W. S. 1923/24 an in Basel. Hier bestand ich im Juni 1926 das Mittellehrerexamen in den Fächern: Deutsch, Englisch und Italienisch.

Die mündliche Doktorprüfung fand am 17. Dezember 1928 statt.

In Zürich hörte ich Vorlesungen und Übungen bei den Herren Professoren und Dozenten: Abegg, Bachmann, Ermatinger, Faesi, Howald, Medicus, Pestalozzi, Schinz, Zemp; in Heidelberg bei den Herren Professoren und Dozenten: v. Bubnoff, Gruhle, Gundolf, Jaspers, C. Neumann, Panzer, Rickert, Rothacker, Schröder, v. Waldberg. In Basel besuchte ich die Vorlesungen der Herren Professoren und Dozenten: Bächtold, Bauer, Brie, Bruckner, Häberlin, Heusler, Hoffmann-Krayer, Hübener, Joël, Latte, Nussberger, Schöffler, Walser, Zinkernagel; ich beteiligte mich an den Übungen und Seminarübungen der Herren Professoren und Dozenten: Brie, Bruckner, Häberlin, Heusler, Hoffmann-Krayer, Hübener, Janner, Jost, Tappolet, Walser, Zinkernagel. Ihnen allen bin ich für ihre reichen Anregungen zu grossem Danke verpflichtet, besonders aber meinen verehrten Lehrern, den Herren Professoren Hoffmann-Krayer, Hübener, Walser und Zinkernagel.